البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية
العدد ٣٠٣ نوفمبر ١٩٩٥



■ د. سالم عباس و«وردة وغيمة.. ولكن!!»

د. فايز الداية

■ الأدب الروائي في قطر

نضال الصالح

■ الحورية

سعدي يوسف

■ الغياب

نزيه أبو عفش

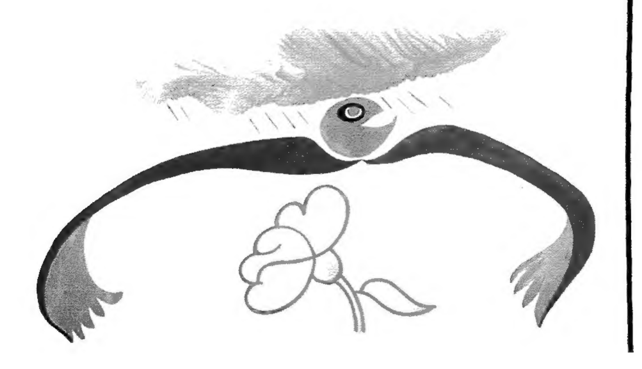
■ مرحية العدد: اثنان فوق أرجوحة

ج. د. سالنجر

وردة وغيمة.. وكفن!!

شعر

سالم عبّاس



إهــــداء ٢٠٠٦
الدكتور/ محمود أمين العالم
القاهرة



العدد 303
نوفمبر
1995

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان
ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251
هاتف المجلة:2518286
هاتف الرابطة:2510602/2518282
فاكس: 2510603

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5 دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.

الإشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 5 دنانير
للأفراد في الخارج 7 دنانير وما يعادلها
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً

1 ـ المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 ـ ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 ـ يفضل أن تكون المواد المرسلة للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة. 5 ـ أصول المواد المرسلة لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر. 6 ـ يرجى من كتاب المجلة تزويدها بنبذة عنهم مع صور فوتوغرافية لهم.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(303) NOVEMBER 1995



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043
Audilyia -kuwait
Code: 73251
Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286
2518282-2510602

كلمـــة البيان

هوامش على جائزة نوبل

●ربما لم يكن الشاعر ومخترع الـ T.N.T السويدي «ألفرد نوبل» يعرف ان العالم سيتحول بهذه السرعة إلى قرية صغيرة في مجرة الاتصالات الكونية، وان صور الفائزين بجائزته السنوية ستنقل مباشرة إلى المشاهدين عبر الأقمار الصناعية في اللحظة التي يصعدون فيها إلى المنصة لاستلام جوائزهم.

لكنه كان يعرف تماما أن تقدم البشرية مرهون بتقدم الفيزياء والكيمياء والطب، وبارتقاء الأدب في التعبير عن القضايا الجوهرية للإنسان، وبسيادة مناخ الحرية والأمن والسلام في العالم. ومن هنا خصص جوائزه الخمس لتمنح في هذه المجالات.

في اللقاءات والتصريحات التي يدلي بها المثقفون العرب حول هذه الجائزة، غالبا ما ينصرف الذهن إلى المرشحين في الآداب، وكأننا سلمنا بهزيمتنا في مجالات الطب والفيزياء والكيمياء، وخرجنا من العصر دون أن نفكر بالعودة إليه، فقد أصبحت تلك العلوم غريبة عنا، وبتنا غرباء عنها، بعد أن أسهمنا كعرب ومسلمين في وضع لبناتها الأولى!!؟

●«نوبل» كان يريد لجائزته أن تكون للمبدعين الحقيقيين دون أية اعتبارات عرقية أو دينية أو سياسية -كما يفهم من وصيته- لكن الأكاديمية السويدية تأبى كل سنة إلا وأن تأخذ بتلك الاعتبارات أو ببعضها مخالفة بذلك نص الوصية، ومؤكدة على النظرة الفوقية، وعلى مقولة مركزية الحضارة الأوروبية التي تتعامل معنا كشعوب مهمشة وملحقة بأطرافها.

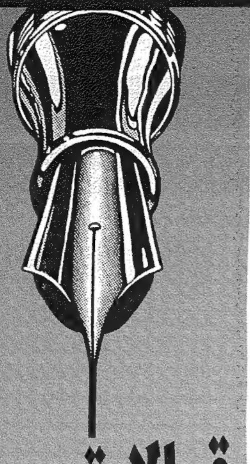
وإذا كان قد فاز بالجائزة أدباء من اتجاهات مختلفة فذلك هو الاستثناء، أما القاعدة فهي فوز من يحقق شروط وتطلعات الأكاديمية بالدرجة الأولى. وعلينا أن نتقبل هذه الحقيقة بعد قرن كامل من عمر هذه الجائزة. وإلا فلنؤسس لجائزة مماثلة تعيد الاعتبار المعنوي -على الأقل- لحريتنا في الاختيار.

●الشاعر الإيرلندي «شيمس هيني» الذي فاز بجائزة نوبل هذا العام شاعر موهوب ومتميز لكنه ليس الأطول قامة بين الشعراء المرشحين لهذه الجائزة..ربما كان الصراع الإيرلندي البريطاني، وحرارة القضية الإيرلندية قد رجحا كفة «هيني» على سواه.

ما يميز هذا الشاعر هو خصوصيته، رؤيته، لغته، وكذلك انشغاله بقضية وطنه وبطبيعة بلاده. ومثل هذه السمات غالبا ما تلفت انتباه المحكمين في الجائزة، إنه التركيز على «المحلية» وإبراز الخصوصية وهذا ما أشارت إليه اللجنة عند منح الجائزة لنجيب محفوظ أيضا. بالإضافة إلى الاعتبارات الأخرى.

●في الاستطلاع الذي أجرته «الشرق الأوسط» مع عدد من المثقفين العرب برز كل من أدونيس ومحمود درويش ونزار قباني وحنا مينه وعبد الرحمن منيف ومحمد شكري كأسماء مرشحة للفوز بنوبل..لقد غاب عن الجميع اسم مهم كتب حتى الآن ما يزيد عن ثلاثة آلاف صفحة عن عالمه الصغير/ الشاسع في الصحراء الليبية، كتابة أشبه بالسحر الذي يأخذك مرة واحدة..ترى هل ستلتفت نوبل إلى إبراهيم الكوني أم سننتظر سنوات طويلة قبل أن نفرح فرحتنا الثانية بهذه الجائزة/ الاعتراف؟

فــي هـــذا العـــدد



بحوث ومقالات

- □ النص بين آلية القراءة واشكالية التلقي

د. نعيم اليافي

- □ الأثر الأدبي وسلطان الناقد

د. وليد قصاب

- □ قراءة أولى في ديوان (وردة وغيمة ولكن)

د. فايز الداية

- □ الأدب الروائي من قطر

نضال الصالح

النص
بين آلية القراءة واشكالية التلقي

د. نعيم اليافي / جامعة الكويت

مقدمات أولية:

النص في المعجمات العربية الرفع والإظهار والبروز، ولم يرد قط لغة ولا اصطلاحا وفق ما نستعمله الآن إلا على سبيل التجوز والتضمين والمجاز، وما نستعمله الآن كان نتيجة المثاقفة ومبادلات التأثر والتأثير الأدبية والنقدية، ولا نعلم بالدقة أول من نقل نفس المعنى إلى العربية واستخدمه هذا الاستخدام، ولكننا نعلم أنه تم خلال النهضة على امتدادها بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين، ومنذئذ حتى الوقت الحاضر أصبح النص يشير إلى العمل أو الأثر أو المتن الأدبي، ومع الفورة النصية المعاصرة نقلت إلى العربية مفردات الجهاز المعرفي الذي دار ويدور حول النص، من مثل النص التام والناقص، وما فوق النص وما تحته، وما قبله وما بعده، وما هو خارجه وما هو داخله، والنصية والتناصية والتنصيصية، إلى آخر قائمة المنظومة.

على أن المصطلح لم يكن خاصا بالأدب أو النقد ولا وقفا عليهما، بل صار يستعمل في شتى الحقول المعرفية ومجالات العلوم الإنسانية، فأنت تقول النص الديني والتراثي والفكري والفلسفي مثلما تقول النص التاريخي والعلمي والجمالي والأدبي والنقدي، سواء أردت بذلك العمل ككل أو العمل كجزء، وسواء أردت أن تشير إلى القول المكتوب ـ وهو الأغلب ـ أو القول المنقول الشفوي ـ وهو الأقل، وما يحدد هذا أو ذاك عندي هو الاستعمال أو السياق وليس غيرهما.

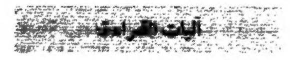
قلت إن الاحتفاء بالنص ظاهرة حديثة، ولا يعني هذا ويجب ألا يعني أن الدراسات النقدية التراثية حتى عهد قريب لم تكن تلتفت إليه، وإنما أعني أنها لم تكن توليه الاهتمام الذي يستحقه أو الاهتمام الماثل في النقد الحديث، ويمكن على العموم أن نلاحظ في عناية الدراسات بالنص أربع فترات متعاقبة كان لكل منها رؤيتها وطبيعة نظرتها، الأولى احتفلت بالعلاقة بين البيئة / الاطار الخارجي والنص، ومعظم الدراسات التاريخية والاجتماعية تصب في هذا النطاق، والثانية احتفلت بالعلاقة بين الكاتب / والمبدع والنص، ومعظم الدراسات النفسية التي تركز على المصدر والنشأة تصب في هذا المجال، والثالثة احتفلت بالنص ذاته رؤية وبنية

ونتاجا، ومعظم الدراسات الشكلانية والسيميائية والألسنية والبنيوية تصب ضمن هذا المحور، والرابعة / الحالية تحتفل بإبراز العلاقة بين القارىء / المتلقي وبين النص، وكل الدراسات التي تنطلق من مسائل التقبل والاستقبال، وتركز على نظريات التلقي والاستجابة الجمالية تدور في هذا الميدان.

ولا يعني هذا التعاقب ثانية ويجب ألا يعني أن كل فترة منقطعة عن سواها، أو أنها لا تفيد من غيرها، بل يعني أنها تولي اهتماما أكبر للظاهرة التي ندبت نفسها لها، شرحا وإيضاحا وتفسيرا، وحين قالت الألسنية أو بعض فروعها السيميائية والبنيوية بموت المؤلف لم تكن ترى حقا وتعتقد بأن المؤلف لم يعد منتجا للنص، وأنه انقطعت صلته به بعد ولادته، بقدر ما أرادت أن تقول إن الاهتمام يجب أن ينصب أولا على النص (الشكلانية والبنيوية)، أو على المتلقي بوصفه منتجا آخر للدلالة (الاستقبالية والتأويلية)، وهذه الدراسة التي بين أيدينا تعني بإراءة العلاقة الأخيرة وتهتم بابراز آليات القراءة وإشكالات التلقي دون أن تلغي دور المنتج الأول (المبدع أو طبيعة البنية النصية ومكوناتها) الرسالة.

ما المدرسة (المذهب) التيار أو حتى المنهج الذي نرجع إليه، نحيل وننتمي في هذه الدراسة؟ إننا ـ كما نعلن دائما ـ لا ننتمي إلى مذاهب أو تيار، فاللامنهج أو المنهج التكاملي المتعدد والمتكثر هو الرؤية والواسطة والهدف الذي نرمي عنه وإليه، وهو منهج يأخذ من الألسنية مثلما يأخذ من الأسلوبية، ويفيد من البنيوية بقدر ما يفيد من السيميائية، وينطلق من النصية والأدبية ومسائل الانزياح مثلما ينطلق من كليهما المبدع والمتلقي بوصفهما منتجين للدلالة / النص، أحدهما، بالإنشاء والتشكيل، وثانيهما بالاستجابة والتلقي وإعادة التركيز والانتاج، وبهذا الإقرار بالتعددية/ التكاملية نفهم المقولات ونستوعبها، وندرك التحولات ونسوغها، ونلغي الاختراقات / الفجوات ونرأبها، نقيم حوارا مع الجميع، وننفتح على الجميع ونخلص في النهاية إلى الموقف الاستراتيجي المتحرك في رؤية النص، نتبناه وندافع عنه.

إن التقسيم الذي سنتبعه في دراسة ظاهرة الاستقبال النصي وعلاقتها بالقراءة والتلقي، والقائمة على التمييز بين آليات القراءة وإشكالات التلقي ليس أكثر من تبسيط إجرائي لدراسة الظاهرة في خطوتها النقدية، وما يظهر من تفكيك للمكونات أو سبر للعناصر لا يشير إلى تفريق بينٍ بَينْ المفهومات بقدر ما يشير إلى تلمّس واضح لطرائق استخدامها، فالقراءة هي التلقي بعامة، والتلقي هو القراءة بخاصة، أو نوع من القراءة الخاصة، وعلينا أن ندرك ما نعنيه بهما في حدود الاستعمال المبيت والذي قصدنا إليه قصدا.



ما القراءة، وما علاقة القراءة بالكتابة، وكيف تكون الصلة بينهما من جانب وبين المعنى من جانب آخر؟ ثلاثة أسئلة يمكن طرحها قبل الحديث عن آليات القراءة، عن اجراءاتها وخطواتها التي نراها لها.

القراءة بكل بساطة هي محاولة إدراك النص وفهمه، وتتخذ أشكالا عدة ومستويات، فهناك القراءة السريعة

العجلى، وسأسميها بقراءة التصفح، وهناك القراءة السلبية التي لا تجعل من القارئ فاعلا ومنفعلا، قابلا أو رافضا، فهو يمر على النص مر الكرام كما يقال، دخوله فيه مثل خروجه منه، لم يترك لديه أي أثر، ولم يترك هو في النص أي أثر، وسأسمي هذه القراءة بالقراءة الباردة. وهناك القراءة الايجابية التي ينفعل بها الدارس فيحاول أن يتأثر، ويعاني هذا التأثر، يُقبل على النص أو يرغب عنه، يتقبل منه ما يشاء، ويرفض ما يشاء، ويخلف النص وقد استجاب إلى ندائه أو رمى به عرض الحائط، إلا أنه في الحالين كابد عناءه، وسأسمي القراءة هذه بالقراءة النشطة، وهناك القراءة التقابلية التي تجعل من النص ذاتا أوشخصا آخر ناطقا موقفا وموقعا، وما القارئ إلا مجادل لهذا الناطق في أطروحاته من خلال موقفه وموقعه هو الآخر، وقد يخلُصُ الجانبان إلى اتفاق أو اختلاف أو مصالحة وسطية فيعترف كل منهما للآخر بوجهة نظره، وسأسمي هذه القراءة بالحوارية، وهناك القراءة الفاحصة التي هي حاصل جمع القراءتين الأخيرتين، وتعد قراءة خاصة لقارئ متخصص يسبر أبعاد النص عبر أدوات نقدية وجهاز معرفي، وغالبا ما تنتهي القراءات بكشف أغوار النص وإعادة إنتاجه واستنطاقه وتقديمه إلى الجمهور العادي بحلة جديدة وإضاءة جديدة وفهم جديد، وسأسمي هذه القراءة بالقراءة المعرفية الناقدة.

وقد تتداخل مستويات القراءة هذه أو تتابعد وفق القارئ بحيث تترجح بين القارئ العادي أو من هو أقل منه، وبين القارئ الحصيف أو من هو أعلى كالقارئ الناقد الخبير، ولا يشير تصنيفها إلى مستويات بأكثر من الإشارة إلى تعدادها تعدد الكتابة ذاتها، وسنعود إلى هذه النقطة بعد قليل.

ما علاقة القراءة بالكتابة؟ إنها علاقة وثقى فهما وجهان لعملة واحدة، لا نستطيع أن نتصور وجود أحدهما بعيدا عن وجود الآخر، فالكاتب حين يكتب يفكر في التأثير مثلما يفكر في التعبير، أي يفكر في القارئ الضمني مثلما يفكر في المبدع / الراوي / السارد / الشاهد، كلاهما كما قلت موجود في الآخر ومُوضع فيه غير منفصل عنه ومهما نادى الرومانسيون ومن جاء بعدهم من الرمزيين والسرياليين، وبالغوا في النداء بأن النص تعبير عن صاحبه فلن يفلت من الحقيقة التي تجعل نصهم بعد ولادته جزءا من الوجود الموضوعي بعيدا عن صاحبه، وبالتالي لا بد أن يتمثل فيه الخطاب من وإلى.

ما يهمنا أن نؤكد الصلة بين الكتابة والقراءة أولا ومفهوم المصطلحين ثانيا. قد تعني الكتابة تجسيد النص على الورق أو تقييده بالطباعة، وقد تعني قولا شفويا مترددا على الألسنة ومنقولا بالتواتر، كما أن القراءة قد تعني إدراكا بالبصر، وقد تعني إدراكا بالسماع والأذن، وفي الحالين نجد كتابة وقراءة، وإذا كان القول الشفوي يفقد الكثير من حركته وحيويته ودفئه حين يقيد بالكتابة أو الطباعة، أي يفقد الوسائل التي تعين على فهم النص وتحديد المعنى من مثل النبرة والصوت وطرائق التعبير المصاحبة المختلفة فإن القول الكتابي يعوض عنها بتقنيات الخلق وسبل الأداء القارة في أساليب التشكلات البلاغية وبنيات النصوص، وربما لا تعنينا الكتابة الشفوية ولا القراءة السمعية هنا في شيء قدر ما تعنينا الكتابة

المطبوعة وقراءتها بشتى الحواس اللاقطة فلننصرف إليها.

إن الصلة بين الكتابة والقراءة من جانب وبين وحدانية المعنى أو تعدديته من جانب آخر صلة وثقى يمكن أن نصوغها في المقولة الآتية:

كل كتابة وحدانية المعنى تلزمها أو تقترن بها قراءة وحدانية الفهم، وكل كتابة متعددة المعاني والدلالات تلزمها أو تقترن بها قراءات متعددة الاحتمالات والتأويلات ودون ذلك تفصيل.

النص المسطح المباشر الغفل أو الصامت لا يقدم إلا معنى واحدا مثله تقريريا لا ينبيء عن شيء ولا يبلغ أو يوصل إلا ما يراد له من قيمة جبرية محددة فيها الواحد زائد الواحد يساوي الاثنين، وليس كذلك الأدب ولا الفن، وكل نص غير مباشر يعتمد الإيحاء وظلال الدلالات ويتجاوز العادي والمألوف أو يعبأ بالطاقات والشحنات المتفجرة ويسلك سبل الترميز والأسطرة والانزياح والإيهام... يشي بوفرة من المعاني ويشظّي كثرة من الاحتمالات والتساؤلات، وهذا النص هو النص الأدبي الخلاق العظيم، ففيه الواحد زائد الواحد يساوي الثلاثة والأربعة والخمسة.. الخ.

متى يسود النص الأول ومتى يسود النص الثاني؟ يسود الأول في حالات الرقابة والتخلف والانحطاط ، وتتبناه المؤسسات السائدة والمسيطرة على الثقافة والفكر والأدب، سواء أكانت مؤسسات سياسية أو عقائدية أو دينية، فجميعها تتبنى نظرة شمولية واحدة، وتؤمن بالطريق الواحد، ومن ثم تحاول في أدبياتها التي تفرضها أو توجهها أو تدجنها ألا يحتمل البلاغ غير دلالة واحدة ملزمة كالنص المقدس، أما النص الثاني فيسود عكس الأول في حالات الانفتاح والرقي الحضاري والايمان بالعقلانية والتعددية والحوارية، وتتبناه على الأغلب القيم الثقافية العليا للبشرية، وقد يعبر عن هذه القيم أفراد أو جماعات أو مؤسسات بيد أنها جميعا تنبيء في أدبياتها المقررة والمسموعة، وتدعو في آن إلى أن يكون طريق الحقيقة / المعرفة وافر التنوع، متعدد الاتجاهات، جيئة وذهابا، شمالا وجنوبا كالإنسان لا تحده قيود ولا سدود.

وقد يظهر الضرب الثاني من النص تأثير القمع والإرهاب والاستلاب في حقل الضرب الأول فيتلامح أو يسود، وهو أمر وارد في التاريخ الثقافي لكل الشعوب، حتى تحدث أحدهم عن أنماط الخداع أو التمويه أو التعبير الموارب في الأدب، بيد أن ذلك عندي ليس أكثر من انزياح أو انحرافات عن الحقيقة السليمة، ومؤداها أن الحضارة أو المدنية تعددية في الكتابات مثلما هي تعددية في القراءات، وافرة في الرؤى والاحتمالات، متنوعة في المذاهب والطرائق، وأن التخلف أو القمع أو احتكار السلطة والسيادة لا تخلف في النهاية إلا درب الخنازير طريقا للفكر وللإنسان معا.

نعود الآن إلى الحديث عن آليات القراءة النصية بمستواها التخصصي النقدي والمعرفي، فمن المعروف أن تودوروف جعل هذه القراءة ثلاثة أنماط: شارحة إسقاطية وتحليلية، ولا يدخل في حسباننا النمطان الأولان، لأن القراءة الشارحة غير نقدية، ولأن الإسقاطية قراء من خارج النص، وتبقى القراءة الثالثة وأقترح لها خطوات سبعا، تبدأ من الأدنى فالأعلى، أو من الأقرب فالأبعد، أو من الأسهل المذلل فالأصعب المعقد، اختر ما شئت من سمات شريطة أن تعي أن آليات

هـذه القراءة النصيـة تكـون متعاقبـة أو متزامنة، منفصلة أو متداخلة فليس الأمر بالمهـم، المهم هـو الإحاطـة في سبر النص بكل آلياتـه، أو قراءته من جميـع جوانبه. هـذه الخطـوات هـي الإدراك فـالتفكيـك فـالتحليل فـالتركيـب فـالفهم فـالتفسير فإعادة الإنتاج. أشرح ذلك فأقول:

تبدأ المقـاربة النقديـة للنص بـإدراكه، والإدراك الفطري أو الأولي هو تمثل الشيء المدرك بشكـل كلي دون الـدخـول في تفصيـلاته أو الحكـم عليـه، وهوفي علـم النفس كما الفلسفـة مجموع الأحـاسيس والأفكار الظاهـرة والباطنـة التي تتهيـأ لاستقبال الـوارد. بعد الإدراك أو التلقـي الكلي يـأتي تفكيك النـص إلى عنـاصره أو مكونـاته التي نسجـت بنيته، فتفـرز كل عنصر أو مكـون على حـدة لتحليلـه ودراستـه بصـورة مستقلة، وهـذه هـي الخطوة الثالثة تليها الخطوة الرابعة وهي دراسة المكـونات في عـلاقاتها المركبـة أو أنسـاقها، فـالنـص شبكـة من الصـلات والعـلائق وليس مجرد عنـاصر موزعـة توزيعا اعتباطيا أو تـوزيعا اختياريا، وما العـلاقـات إلا نواظـم مشتركـة تتجـاوز الجزئيـات إلى الكليات، وحين ننتهـي مـن فحص النص وسبره في مكوناته بتحليلها، وفي عـلاقتـه بتركيبهـا نجـد أنفسنـا في مستوى الفهم ـ الخطوة الخامسة، والفهم عندنا أعلى رتبة مـن الإدراك لأنه الانتقال من الملزومات إلى اللوازم، حسب الفلسفة، أو قـوة الربـط بين الظواهـر حسب علـم النفـس، مهمتـه استيعـاب التصـور، ووظيفتـه الحكـم وبغيتـه الإبـلاغ أو الإيصال إلى الآخر.

بعد الفهم تأتي الخطوة السادسة وهي خطوة التفسير، أقصـد بالتفسير تـوسيع معطيـات النـص وتعليلها بـربطهـا مـرة بنصوص الكاتب، ومرة أخـرى بالتقاليد الأدبية، ومـرة ثالثة بـالعصر أو البيئة لمن نحـا هـذا النحـو أوذلـك، وحين تكتمـل الخطـوة يجد الناقـد نفسه على مشـارف الخطـوة السابعـة والأخيرة، وهي إعـادة انتاج النـص بتقديمه وفق الصـورة التي رآها، والاستيعـاب الذي قـدره والرؤيـا التي حـدس بها، والتأليـف الذي يشـارك فيه، وقد تكون الدلالة التي انتهى إليها من النص تختلف عن تلك التي وضعها المبدع الأصيـل فيه أو أرادهـا، وقـد لا تكـون، فليس ذلـك بضائره مـا دمنا أكـدنا منـذ قليـل الطبيعة التعـددية المتكثـرة للكتابـة والتي لا بـد أن توازيها بالقوة أو بـالفعل وتقف إلى جانبها، تضارعها وتسمو إليها الطبيعة التعددية المتكثرة للقراءة.

إن آليـة القـراءة في خطـواتها السبـع المقننة لنقـد النص ليسـت في مصطلحاتها أو في مضموناتها بأكثر من رؤية مقترحة قابلة للـدحض أو التأكيد مثلما هـي قابلة للمكابدة جملـة أو تفصيلا مرة بالتعـاقب وأخرى بالتزامن.

إشكالية التلقي

التلقي مصطلح متعدد المفهـومات مثل غيره مـن المصطلحات النقـدية الحديثـة، وقـد مر منـذ الثلاثينيـات حتـى الوقـت الحاضر في مـرحلتين هـامتين أولاهما مرحلـة الاستجابـة الجمالية أورد الفعـل التلقائي لدى القارئ، وأخـراهما مرحلة إعـادة إنتـاج النـص أو الاستقبـالي الكلي والقبول من الجمهور على اختلاف تلقياته ومستوياته وأنماط قرائه، وما فرض هذه المرحلـة أو تلك إنما هـو الثقافـة النقديـة السائدة فالمرحلة الأولى سـادتها توجهات المدرسة النقـدية الأنجلو ـ أمريكيـة التي

تلامحت عند ريتشاردز وألن تيت وهاملتون ورانسوم وصاحب المدرسة الجمالية النفعية ديوي، والمرحلة الثانية سادتها توجهات المدرسة النقدية الألمانية التي بدأت تغزو الفكر الأدبي العالمي في حقبة نهاية الستينات وطوال السبعينات وما زالت تذيع وتنتشر ويقنن لها نظرياتها ممثلو مدرسة كونستانس وعلى رأسهم ياوس وايزر خاصة.

وكنت في جملة دراساتي عرضت لإشكالية التلقي مرتين مرة في كتابي «الشعر بين الفنون الجملية» الذي صدر في طبعته الأولى عام ١٩٦٨، ومرة في دراستي عن «القارىء والنص» في منتصف الثمانينات والتي صدرت بعد ذلك في كتابي «المغامرة النقدية» عام ١٩٩٢، في كتابي الأول ذهبت إلى أن التلقي إنما يكون في نقطة لقاء النص بالقارىء، فكلاهما يملك طاقة مختزنة من البث والالتقاط، أو هكذا يجب أن يكون، وحين يجد النص العظيم متلقيا حصيفا تتفجر الطاقات كلها والامكانات، وحين يكون أحدهما غفلا أو خلوا من أية طاقة فإن النتيجة ستكون حتما الصفر الفني على مستوى الطرفين.

أما في مقالتي آنفة الذكر فقد طورت المفهوم لأمنح القارىء / المتلقي دورا أكبر، حتى عددته مؤلفا آخر للنص لا يزحمه في ريع نموذجه ومردوده المادي وحقوق نشره وتوزيعه بقدر ما يضاهيه في تشكيله وإنتاجه، قلت يومها إن المبدع هو المؤلف الأول للنص عن طريق التشكيل وإن الثاني هو المؤلف الآخر للنص عن طريق إعادة التشكيل وصياغة الرؤيا، وانطلقت في كلا الموقفين من المفهوم الأنجلو ـ الأمريكي للمتلقي بعد تطويره، وأعترف بذلك أولا، ومن التركيز على تلقي النص لدى الناقد المتخصص ثانيا، وحين قرأت ما كتبته المدرسة الألمانية عن الظاهرة / نظرية التلقي ومازلت أقرأ اقتنعت أكثر فأكثر بأن الأمر لا يعدو تطورا في مجالي المفهوم والمنهج، وأن الاستقبال كدلالة حديثة أو تفاضلية لا يعنيني مثل التلقي إلا في ضوء علاقته ببنية النص القابلة للتفكيك أو التحليل وليس بشيء آخر يتسع لمسائل الذيوع والانتشار وهجرة النصوص وترجماتها وطرائق قبولها وكيفياتها، فهذه كلها مسائل قد تعني غيري ولكنها لا تعنيني، وساعة أعود الآن إلى الوقوف عند إشكالية التلقي لا أرمي إلى أبعد من الاستجابة النقدية الخاصة لآلية القراءة وإنتاجية النص، من هنا أراني وحدت بين القراءة والتلقي، ومن هنا أيضا قيدت المفهومين بالعملية النقدية الصرف.

أربعة مستويات للتلقي تخلق له كظاهرة أو نظرية إشكالية، هي المستوى الذاتي والتاريخي والاجتماعي والجمالي، وسأوضح كل مستوى أو أمسه مسا رفيقا حتى نتبين موطن الإشكالية فيه.

المستوى الذاتي أو النفسي تتحدد إشكاليته في التفريق أو عدم التفريق بين مشاعر الذات وأفكارها وبين حقائق النصوص الموضوعية، وكيف يمكن للناقد المتلقي أن يميز بين ما ينسب إليه وبين ما ينسب إلى النص؟ ونحن بهذا التمييز أو التفريق لا نتحدث عن معنى واحد مستقر في المتن له سلطته أو عن عدة معان يتشظى إليها النص بقدر ما نتحدث عن مدى ما يحتمل أو ما لا يحتمل من دلالات، وعن المعايير التي تضبط التلقي حتى لا تجعله مجرد تهويمات شخصية تسقطها الذات القارئة على موضوعها.

وتتبع إشكالية المستوى الثاني ـ

التاريخي من ازدواجية التلقي إزاء قراءة النص في حدود نسقه الزماني أو قراءته بصورة إعلائية خارج حدود الزمان، وتتجلى هذه الإشكالية بشكل خاص في قراءة النصوص التراثية دينية وأدبية والنظر إليها بوضعها الثابت أو المتحرك، وما يترتب على ذلك من شدها إلى عصرنا لنقرأها في نطاق منظومته المعرفية وتطبيق المناهج الحديثة عليها في الرؤية والتحليل، أو في إبقائها ضمن نطاقها المفهومي وإطارها التداولي دون أية إضاءات أو زيادات تستدعيها ظروف القراءة الجديدة؟ وأرى أن كل قراءة جديدة حتى تكون كذلك يجب أن تنتهك حرمة النصوص وتلغي أو ما تلغي فكرة قداستها لتجعلها فاعلة ومتصلة بدوامة العصر ومواكبة لأوضاعه ورؤاه.

أما المستوى الاجتماعي فتعود إشكاليته إلى هذا التعارض بين المدارس الأدبية والنقدية وانقسامها إلى فريقين، فريق يؤمن بوجود عالمين لا يتلاقيان، عالم الوجود الفعلي الموضوعي وعالم الوجود الفني التخييلي الذي تخلقه النصوص، وفريق يؤمن بوجود عالم واحد له وجهان يعكس أحدهما الآخر أو يوازيه أو يستمد منه، الأول يرى أن النص أفق له فضاؤه المستقل ومرجعيته، والثاني يرى أنه أفق مرتبط بمرجعية الواقع، وطبيعة المجتمع والحياة، ويترتب على التفريق مسائل كثيرة تنعكس عقابيلها على ظاهرة التلقي ليس أقلها البون بين قراءتين تحيل إحداهما إلى سواها، وتحيل أخراهما إلى ذاتها، وما يتبع ذلك من وضعين للنص أولهما مغلق وثانيهما مفتوح.

في مستوى التلقي الجمالي ـ المستوى الرابع نجد الإشكالية تصدر عن طريقتين في قراءة النصوص، طريقة تذهب وراء سلطة المعنى الواحد، تفتش عنه في حرفية التعبير، وطريقة تذهب وراء سلطة الفهم المتكثر لتفتش عنه في دلالية الترميز المتشظي والمتعدد، الأولى تنطلق من فلسفة مؤداها أن النص لا يحمل إلا معنى واحدا سكبه أو أراده مؤلفه، وهي تسعى جاهدة لتحديده والوصول إليه، والثانية تنطلق من فلسفة مؤداها أن النص يجعل مفهومات متغايرة توجهها مستويات التلقي في الزمان والمكان والثقافة ولا بد للقراءة أن تعي هذه المتغيرات وتدركها وتحسب لها ألف حساب. نقول عن القراءة الأولى إنها قراءة مباشرة أحادية الجانب لأنها تلزم نفسها بالمعنى القار وفق تصورها في سواكن الدلالة، ونقول عن الثانية إنها قراءة ترميزية متعددة الفهم لأنها تأخذ نفسها بوفرة الاحتمالات النابعة من حركية الدلالة.

كيف يمكن حل هذه الإشكاليات الأربع لظاهرة التلقي؟ إنه علم التأويل أو منهجه مثلما تقترح نظرية التلقي / نظرية الاستقبال وإعادة انتاج النص، وإذا كانت الإشكالية تعني وجود معضلة مستعصية لا تحل إلا بالاختراق أو الالتفاف أو التجاوز فإن التأويل هو الوحيد لدى أصحاب النظرية القادر على فعل ذلك، ومن المعروف أن التأويل كمصطلح قديم موجود في التراث العالمي كما هو موجود في التراث العربي، وقد استخدم هنا وهناك لا سيما مع النصوص الدينية في محاولة لرأب الصدع بين المعتقد الديني الثابت وحركة الزمان المتغيرة والمتطورة، إلا أنه كمفهوم ألسني يتجاوز الميدان المقدس ليشمل سائر الميادين المعرفية، ويعني بانتاج الدلالة وليس بشرحها فحسب ـ أمر معاصر لا يعود إلى أبعد من سبعينات

هذا القرن، وقد قنن له أصحاب نظرية الاستقبال الألمانية ثلاث لحظات أو مراحل كنا عرضنا بعضها في الفقرة السابقة: الفهم والتفسير والتطبيق، مما يعنينا منهاهنا المستوى الثالث في عملية التأويل: التطبيق، ونحصره في تحويل النص من وجوده بالقوة إلى وجوده بالفعل ومحاولة استنطاقه ولن يكون ذلك إلا بتثبيت الدوال وتعويم الدلالات، عندئذ ينفتح أمامنا عالم فسيح وفضاء قصي من الرؤى المتغيرة لطاقات النصوص وإمكاناتها التي لا حدود لها في الزمان كما في المكان.

وإذا كان بعض علماء التأويل قد اقترح لا غناء عمليته الإبداعية / الانتاجية بعض المعايير / المفهومات المتمثلة في أفق التوقع أو الانتظار المسافة الجمالية والاستنطاق... الخ، فإنه يمكن الإضافة إليها معايير أخرى ومفهومات وتطويرها حتى تتيح للتأويل أن يلغي إشكاليات التلقي، أو يخترقها على الأقل، ومن أن يجعل الدلالة النصية هي ما ينتجه القارىء، ويغني به المتن، وليس مجرد ما ينشده المبدع، أو يحدده ويراه.

الأثــر الأدبي وسلطان الناقد

د. وليد قصاب

دبي ـ كلية الدراسات الإسلامية والعربية

ما سلطان الناقـد على العمل الأدبي؟ ما حدود هـذا السلطان وما مداه؟ وهـل يغل من هـذه السلطان أو يقدح في مصـداقيته على الأقل رأي صاحـب العمل الأدبي، ولا سيما إن تعارض هـذا الرأي مع مـا ذهب إليه الناقد؟ وأي الرجلين أبصر بطبيعة هذا الأثـر: أهـو منشئـه وصاحـب مـداخلـه ومخارجه، أم هـذا الغريب الـذي يستقبله محتفيا به أو زاهدا فيه؟

إن من أطـرف المناقشات الأدبيـة التي قرأت عنها مناقشة دارت بين أديب شاعر، وبين قارىء نـاقد. كـان الناقـد يومـذاك يوجـه القصيدة التـي بين يديـه وجهة لم ترض الشاعر، ولم يوافق عليها. ولم يكن ما يقـوله الناقد قـدحا في قصيدة الشـاعر حتى نقول إن ذلك قد أحفظه، بل قد أفرط

هذا الناقد في الثناء عليها، وفي استنباط الوجوه منها. وقال الشاعر بصراحة إن قصيدته ليست على هذا المستوى، وإنه لم يقصد شيئا من هذه الوجوه التي يتحدث عنها الرجل، ولا تماوج في خاطره من قريب أو بعيد ساعة كان ينشئها.

وعندما احتدمت المناقشة بينهما، واختلفت وجهتا النظر اختلافا لا سبيل إلى التوفيق بينهما، قال الشاعر ـ وكأنه قد أمسك بالحجة التي لا تدحض: ولكنها قصيدتي. أنا صنعتها، وهي جزء مني، خرجت تحمل بضعة من نفسي وقبسة من عواطفي. والصانع أدرى بما صنع وأعرف بخباياه وأسراره.

فراجعه الناقد قائلا: ليس هذا صحيحا، ولا مهما على أخف تقدير، فإن من عادة النقاد ألا يهتموا كثيرا بمقاصد الأدباء فيما أنشأوا من ألوان القول وفنون العمل. ولا يعد مقصد الأديب من عمله الأدبي ـ وإن نص على ذلك صراحة ـ قيدا يغل من حرية الناقد، أو مصادرة برأيه،أو سدا يمنعه من أن يجول في هذا العمل كما يشاء، ويبحر في سواحله الواسعة العميقة ما وسعه الإبحار، يستخرج من الأعماق ما يريد، ويستكنه ما يهديه إليه ذوقه وحسه وخبرته.

إن العمل الأدبي ـ بمجرد أن يفرغ منه صاحبه ويدفعه إلى الناس ـ يصبح ملكا لهم جميعا، ويصبح رأي صاحبه فيه، ونظرته إليه عندئذ رأي واحد فقط من الناس، وقد يكون رأيا سديدا أو لا يكون. وقد يواجه بالاحترام والرضا والقبول، وقد يؤخذ مأخذ السخرية والهزء كما تؤخذ آراء بعض الناس ولا يتمتع هذا الرأي ـ لأنه صادر عن صاحب العمل الأدبي ذاته ـ بأي لون من ألوان التميز إلا إذا كان يحمل في ثناياه ما يجعله جديرا بذلك. قد يستأنس بهذا الرأي، وقد يستخرج منه دلالات ذات مغزى معين تفيد الناقد، وتفتح له نوافذ لم تكن مفتحة، ولكن ذلك كله ليس ضروريا ولا إلزاميا، ولا ينظر إليه الناقد بعين الاعتبار إلا إذا كان مقتنعا به.

يقول بول فاليري في وصف قصيدة الشعر: «إن النص بعد نشره يشبه الجهاز الذي يستخدمه كل امرىء كما يشاء تبعا لوسائله. ومن المحقق أن صانعه لا يستخدمه أحسن من غيره...ولأشعاري المعنى الذي يراد لها، والمعنى الذي أريده إنما يناسبني وحدي، ولا يعارض معنى آخر لأحد. ومن الخطأ المنافي لطبيعة الشعر، بل إنه قاتل له، ادعاء أن لكل قصيدة معنى واحدا هو المعنى الحقيقي الذي يتفق مع تفكير الشاعر...»(١)

فليس الأديب إذن أعلم بعمله من غيره، وليس من المحقق انه أقدر الناس على النفاذ إليه لأنه أنشأه، بل قد يكون الناقد أبصر بالعمل من صاحبه نفسه، وأشد توغلا في فهم أسراره ودقائقه، وقد يفهم من القصيدة مثلا ما لم يقصده الشاعر، أو يفطن إليه عندما كان آخذا في نظم شعره، أو بعد الانتهاء منه.

إن الفطنة لما في الأثر من روعة وجمال، والنفاذ إلى أسراره البعيدة، ثم نبش الغطاء عن هذه الأسرار، أمر غير سهل ولا يؤتاه كل أحد. إنه عمل يحتاج إلى خبرة طويلة، وثقافة واسعة، وفطنة لا تتفق إلا للعباقرة من النقاد، ويوشك بعضهم أن يعد النقد ـ بسبب من هذا ـ لونا من الإبداع وضربا آخر من ضروب الإنتاج الأدبي.

لقد رفض بعض الشعراء أن يسلموا المعرفة بالشعر والقدرة على تذوقه ونقده

إلا لمن كان من أهله على الأقل، أي للناقد الشاعر، ودار جدل طويل بين الطرفين حول ذلك، فقد سئل أبو نواس ذات مرة عن جرير والفرزدق، ففضل جريرا. فقيل له: إن أبا عبيدة لا يوافقك على هذا، فقال: ليس هذا من علم أبي عبيدة، وإنما يعرفه من دفع إلى مضايق الشعر. ثم وافقه في هذا الرأي البحتري بعد ذلك، فقد قيل له: يا أبا عبادة! مسلم بن الوليد أشعر أم أبو نواس؟ فقال: بل أبو نواس، لأنه يتصرف في كل طريق، ويتنوع في كل مذهب، إن شاء جد، وإن شاء هزل، ومسلم يلتزم طريقا واحدا لا يتعداه، ويتحقق مذهبا لا يتخطاه. فقيل له: إن أحمد بن يحيى ثعلبا لا يوافقك على هذا، فقال: ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه، وإنما يعرفه من دفع إلى مضايق الشعر(٢).

وعلى أن هناك من فصل بين المجالين، فلم يربط القدرة على نقد الشعر بقوله، فقد سئل الخليل بن أحمد: لم لا تقول الشعر مع علمك به؟ فقال: «لأني كالمسن، أشحذ ولا أقطع»(٣) وعبر عن ذلك بصورة أوضح وأحدَّ أبو بكر محمد بن يحيى بقوله:«نقد الشعر وترتيب الكلام، ووضعه مواضعه، وحسن الأخذ، والاستعارة، ونفي المستكره والجاسي صنعة برأسها، ولا تراه إلا لمن صحّت طباعهم، واتقّدت قرائحهم، وتنبّهت فطنهم، وراضوا الكلام، ورووا وميّزوا.هذا شاعر حاذق مميز ناقد، مهذب الألفاظ، مثل البحتري، لم يكمل لنقد جميع الشعر، ولو أن نقد الشعر والمعرفة كان يدرك بقول الشعر وبالرواية، لكان من يقول الشعر من العلماء ويعرض له أشعر الناس...فقد يقول الشعر الجيد من ليس له المعرفة بنقده، وقد يميزه من لا يقوله»(٤).

ولكن هنالك من أقر للنقاد بالمعرفة، واعترف بفضلهم وتميزهم في النفاذ إلى بواطن الأثر الأدبي، وأعطى الناقد الحق في أن يخوض في العمل كما يشاء، وأن يستنبط منه ما يقع له من الوجوه والدلالات. كان أبو الطيب المتنبي ـــ على سبيل المثال ـ يسأل عن شعره أحيانا، فيحيل السائل إلى أبي الفتح عثمان بن جنيّ ـ شارح ديوانه وناقد شعره ـ ويقول عبارة مأثورة لا يزال التاريخ الأدبي يرددها شهادة من شاعر عظيم لناقده: «اسألوا ابن جني، فإنه أعلم بشعري مني».

وكم شرح النقاد مسرحيات شكسبير، وما أكثر ما وجهوا رواية عطيل، أو يوليوس قيصر، أو هاملت، أو روميو وجوليت، أو غيرها توجيهات ما يظن أحد أنها قد خطرت في بال صاحبها يوما، ولم ينكر أحد عليهم ذلك، بل إن هذه المسرحيات قد ازدادت عمقا وثراء في المدلول بفضل عمل الناقد، ونفاذه، وبعد نظره.

بل إن لكل جيل فهمه الخاص للآثار الأدبية، وقد يصادم هذا الفهم المفاهيم القديمة أو ينقضها أو يعكسها، ولا يستطيع أحد أن يصادر هذا الصنيع، أو يواجهه بالاستنكار والرفض. يقول «ف.أ. ماثيس» عن إحدى مسرحيات شكسبير: إن «ما رآه القرن التاسع عشر في هاملت هو ما رآه كولريدج: صورة الفيلسوف المتسامي منهمكا في تأمل نفسه أما ما نراه نحن فهو صورة رجل تواشجت روابطه بمجتمعه على نحو لا يمكن فصلها، كما نرى بإيجاز من مشهد في المسرحية كان من عادة المخرجين في القرن التاسع أن يحذفوه»(٥).

وهكذا يكون من حق المتلقي ـ ناقدا

كان أو قارئا عاديا ـ أن يستنبط من العمل الأدبي الذي أمامه ما يشاء من المفاهيم والدلالات والقيم ما دامت طبيعة العمل تحتمل هذا. والمتلقي ـ في هذا الصنيع ـ أشبه بمن يغوصون في أعماق البحر، فقد يستخرج أحدهم اللؤلؤ، وقد يعود الآخر بالمرجان، وقد يرجع ثالث بالصدف أو غيره. فكل قد وقع على ما تأتى له في داخل هذا البحر الفسيح المترامي الذي يحتوي على كل هذا. والحق أن العمل الأدبي كالخضم الزاخر العميق، واسع الدلالة، بعيد الغور، غني بالإيحاءات والصور والرموز. ومن الخطأ البين ـ كما أشار إلى ذلك بول فاليري ــ الظن أن النص الشعري مثلا ليس له إلا تفسير واحد.

إن الشعر الجيد عميق المضمون، ثر بالدلالات. وهذا في الأصل ميزة كبرى من مزاياه. فالقصيدة الواحدة يمكن أن تثير ـ في الوقت ذاته ـ لدى مجموعة من القراء أو المتلقين عددا كبيرا من المشاعر والأحاسيس تختلف من واحد إلى آخر. وقد يقرأ الجمهور نصا واحدا فيوجهه كل قارئ بحسب ما يناسب ذوقه أو هواه، أو ما يشبع ميله وهواه. إن وصف وردة مثلا في قطعة أدبية قد يثير في نفس هذا ما لا يثيره في نفس ذاك، لأن الوردة قد تلعب في حياة كل منهما ــ في الأصل ـ دورا يختلف عما تلعبه في حياة الآخر، وتمثل له ما لا تمثله لصاحبه. ومن طبيعة هذا الدور ينبع أثرها وتتولد أهميتها في نظر كل منهما.

لقد أدرك نقادنا العرب منذ القديم هذه الفكرة، فكم في شعرنا من أبيات اختلف في تأويل معناها، ووجهت أكثر من توجيه. ونضرب على ذلك مثلا قول امرئ القيس في معلقته يصف جواده:

مِكَرٍ، مِفَرٍ، مقبلٍ مُدْبِرٍ معًا
كجلمود صخرٍ حطهُ السيلُ من علِ

قال ابنَ رشيقٍ تحت ما سماه (بابَ الاتساع): فإنما أراد أنه يصلح للكر والفر، ويحسن مقبلا ومدبرا، ثم قال (معا) أي: جمع ذلك فيه، وشبهه في سرعته وشدة جريه بجلمود صخر حطه السيل من أعلى الجبل، فإذا انحط من عال كان شديد السرعة، فكيف إذا أعانته قوة السيل من ورائه؟ وذهب قوم ـ منهم عبد الكريم ــ إلى أن معنى قوله (كجلمود صخر حطه السيل من عل) إنما هو الصلابة، لأن الصخر كلما كان أظهر للشمس والريح كان أصلب. وقال بعض من فسره من المحدثين: إنما أراد الإفراط، فزعم إنه يرى مقبلا ومدبرا في حال واحدة عند الكر والفر لشدة سرعته، واعترض على نفسه، واحتج عما يوجد عيانا فمثله بالجلمود المنحدر من قمة الجبل، فإنك ترى ظهره في النصبة على الحال التي ترى فيها بطنه وهو مقبل إليك..»(٦) وبعد أن يورد ابن رشيق هذه التوجيهات الكثيرة وغيرها لقول امرئ القيس يعقب على ذلك هذا التعقيب الذكي الذي يجمل ما نحن فيه: «ولعل هذا ما مر ببال امرئ القيس،ولا خطر في خلده ولا روعه..»(٧) ويعلل ابن رشيق سبب ذلك بقوله ـ مبينا دواعي اتساع التأويل في الشعر: «يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ، وقوته، واتساع المعنى»(٨).

وقد زاد البغدادي على ما أثبته ابن رشيق من توجيهات لبيت امرئ القيس، ثم علق على ذلك قائلا: «هذا ولم تخطر هذه المعاني بخاطر الشاعر في وقت العمل، وإنما الكلام إذا كان قويا من مثل هذا الفحل احتمل لقوته وجوها من التأويل

بحسب ما تحتمل ألفاظه، وعلى مقدار قوى المتكلمين فيه..»(٩)

وهكذا تبدو العودة إلى استخراج المعنى من (قلب الشاعر) ضربا من العبث الذي لا طائل تحته. وهو — إن أمكن - غير ملزم ولا شديد الأهمية. يقول رينيه وليك وأوستن في كتابهما نظرية الأدب: «ولو قدر لنا أن نسأل شكسبير عن المعنى الذي قصد إليه من كتابة هاملت لما كان في جوابه ما يشفي الغليل. ومع ذلك فنحن نجد في هاملت معاني من الراجح انها أبعد ما تكون عن ذهن شكسبير..»(١٠)

ثم من أين لنا الإتيان أصلا على مقاصد الأدباء؟ وإذا افترضنا — جدلا — أننا نستطيع أن نسأل المعاصرين لنا عن مقاصدهم وأغراضهم، أو نرسل من يتعقبهم ليعرف النوايا والقلوب، فماذا نفعل بشأن الأموات الذين ذهبوا من آلاف السنين، وتركوا آثارا رائعة خالدة؟ من يخبرنا عن أغراض هؤلاء؟ وكيف السبيل إلى معرفة ما كان يريده عنترة أو زهير أو بشار أو المتنبي؟ أنترك هذه الآثار بحجة أن أصحابها قد ماتوا ولا سبيل إلى استجوابهم لمعرفة مقاصدهم؟

إن العمل الأدبي — مهما كان نوعه: شعرا أو قصة أو مسرحية أو غير ذلك - عالم مستقل بذاته، وهو عالم متكامل يحتوي على كل مقومات الوجود والتفسير والتحليل ولا نزال حتى هذه الساعةنقرأ آلاف الآثار الأدبية التي تعود إلى آلاف السنين دون أن يحول بيننا وبين فهمها، والاستمتاع بها حائل. أو يعترض بيننا وبين صاحبها بُعْد العهد، وانطواء الغايات والمقاصد التي كان يرمي إليها في بطن السنين. إننا لا نملك دائما إلا العمل الأدبي نفسه. وهو شيء كاف كفاية تامة، فالأدب شيء خالد متجدد باستمرار، وهو لا يقاس بالسنين والأيام، ولا ينتهي بموت قائله، أو بانتهاء الزمن الذي قيل فيه. وما سيرورة الأدب وبقاؤه وخلوده إلا سبب ثراء المعاني التي ينطوي عليها، إذ يبلغ العمل الأدبي الخالد آفاقا بعيدة من الدلالة لم تكن تخطر في بال صاحبه على الإطلاق وهو ينشىء عمله. ولعل أبا الطيب قد أحسن ذات مرة بهذه الحقيقة،حقيقة العوالم الفسيحة التي ينطوي عليها الشعر العظيم كشعره مثلا حتى إن الناس سوف..يختصمون طويلا في فهمه، وفي تأويله وتوجيهه، ولكن ذلك لم يحفظه كما كان يحُفظ صاحبنا الذي قدمنا الإشارة إليه في أول هذا الكلام، ولم يطلب من أحد أن يأتي إليه ليسأله عن مقاصده، بل كان يقول قصيدته ثم ينام مطمئنا، وليفعل القوم من بعده ما يشاؤون، فهذا حقهم.لأن القصيدة قد صارت ملكهم:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صمم
أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصم

وهكذا تبدو العودة إلى العمل الأدبي نفسه دائما هي الأصل، لأنها العودة - كما قلنا — إلى عالم مستقل متكامل، يستطيع وحده أن يفي بكل شيء.

وقد آن الأوان لكي نخفض قليلا من غلوائنا في الحديث عن صاحب العمل وأخباره والملابسات التي أحاطت به عندما كان يبدع أثره، وإعطاء ذلك منزلة لا يستحقها. إن ذلك؛ يصرفنا عن العناية بالعمل الأدبي العناية الكافية، بل الأخطر من ذلك إنه قد يشعر أن الأثر الأدبي ناقص، لا يستطيع أن يقوم بنفسه، وهو يحتاج لإكمال هذا النقص إلى ما يأتيه عن طريق هذه الملابسات والظروف التي

نتحدث عنها ونطيل في الحديث. وإن المقولة التي يرددها بعضنا أحيانا من إن أدب فلان من الناس أدب رفيع متميز لأنه تعبير عن شخصيته، وإن أدب فلان هابط منحدر لأنه لا يعبر عن هذه الشخصية، مقولة تعوزها الدقة، فقد ارتبط فيها الحديث عن الشخصية بالأحكام التقويمية على الأدب، كما خلطت في ذهننا الكلام عن صاحب الأثر وظروفه بحكمنا على هذا الأثر،ومدى استقبالنا له، وحفاوتنا به.

وقد روج لهذا اللون من النقد عند الأوربيين ـ وهو التركيز على العمل الأدبي ذاته نقاد كبار من أمثال ريتشاردز وإليوت، فنجم عن التأثير المشترك لهما لون من النقد يستهدف الإمعان الدقيق في النص الأدبي من حيث تركيب اللغة ونسجها معا «وقد شايع ريتشارد روز في مذهبه تلميذ من أذكى تلاميذه في جامعة كمبردج بإنجلترا اسمه وليم إمبسون فقد دفع في كتابه الرائع (سبعة أنماط من الغموض) تحليل ريتشاردز إلى نهاية بارعة، ثم كان لإمبسون بدوره أتباع من النقاد مثل: جون كرورانسم، ورون بن وارت، وكلينيث بروكس، وغيرهم كثيرون. وكان لهذه الحركة الجديدة في دراسة الأدب تأثير كبير، وأضحى إنتاجهم مساعدا على الثورة ضد التركيز المطلق على الماضي، وضد التركيز على تاريخ الأدب عوضا عن الأدب نفسه. وكانت النتيجة أن أصبح الأساتذة والطلاب جميعا أكثر قدرة على التحليل الدقيق والتذوق الحي مما كانوا عليه منذ جيل مضى...» (١١)

وتشتد في هذه الأيام الدعوة إلى دراسة الأدب من الداخل، وإلى التركيز أولا ـ وقبل كل شيء ـ على الآثار الأدبية ذاتها، وذاك في ضوء علم اللغة العام، أو ما يعرف اليوم بالألسنيات (Linguistics) وهي دراسات تركّز على وصف البنية الخاصة بالأدب، ولا سيما البنية اللغوية، وتهتم بوصف اللغة على جميع المستويات (صوتية، تركيبية، دلالية) لأن علماء الألسنية ينطلقون في تحليلهم للنصوص الأدبية من عد الكلام الأدبي مجموعة منظمة من الجمل، لها وحداتها المتميزة، ولها أسلوبها الخاص، ودلالتها الفردية.

وقد حاول هذا اللون من الدراسات اللغوية الحديثة أن يوجد للأدب تقنيات خاصة به، خلصته ـ إلى حد كبير ـ من الاتكال على مبادىء علم النفس، والاجتماع، والأيديولوجيا السياسية، وأعطته شيئا من الاستقلال الذاتي، لأنها نظرت إليه ـ كما ذكرنا ـ على انه ظاهرة لغوية متميزة، قوامه ـ قبل كل شيء ـ اللغة الإنسانية.

وعلى أن هذا ـ لا يعني ـ من وجهة نظرنا ـ الدعوة إلى إهمال ملابسات النص وظروفه الأخرى إهمالا تاما، أو قطع العمل عن بيئته وصاحبه قطعا كاملا، فإن هذا لايمكن أن يحدث دائما، ولكنه دعوة إلى التخفيف من حدة الاهتمام بهذه الأمور، والتركيز الأكثر على النص الأدبي في حد ذاته، ففيه ـ كما ذكرنا ـ مقومات الحياة والتفسير والتحليل كافة. وإن تحرير النص قليلا من صاحبه وبيئته تتيح فهما أعمق وأرحب فهما ينبع من داخل النص، وهو فهم متأن لا تتسلط عليه أقوال مسبقة، أو أحكام مقررة وأما تعليق العمل الأدبي دائما بملابساته، وإغلاق مقاصده على هذه الملابسات،وعلى معرفة ما أراد صاحبه أن يقول، فهو ضرب من تحنيط هذا العمل، والحيلولة بينه وبين الوصول إلى الأجيال القادمة

لمحاورتها والتفاعل معها. فالحق ـ كما يقول ماتيسن ـ إن الهبة الكبرى التي يقدمها الأدب لنا إنما هي توسيع حس العيش فينا بدفعنا إلى التأمل في عالم أفسح وأعرض. وهذا الحس ليس بالمقصور على زماننا ومكاننا، فإن الذي يجعل فنون الماضي دوما مليئة بكنوز لم تكتشف هو أن كل عصر لا بد له من اللجوء إلى الماضي في طلب ما يشتهيه، فيميل بذلك إلى أن يصوغ الماضي ثانية على شاكلته..»(١٢)

وهكذا يكون الفهم المتجدد للآثار الأدبية سببا في بقائها وخلودها على مر الدهور،ولو علقت هذه الآثار على ما فهمته الأجيال القديمة منها، أو على ما أراد منشئها نفسه، لانتهى الأدب بانتهاء أصحابه، أو بانقضاء زمانه، ولعَدِمْنا هذا الحوار الدائم المتجدد الذي ينشَأ بينه وبين جميع الأجيال على اختلاف فئاتهم وأزمانهم وثقافاتهم.

الهوامش

١ـ نقلا عن التركيب اللغوي للأدب للطفي عبد البديع: ١٢٦

٢ـ انظر الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي: ٢٢٤

٣ـ العقد الفريد: ٢/ ٢٦٨

٤ـ المصون لأبي احمد العسكري: ٦

٥ـ الأديب وصناعته، بإشراف روي كاودن، ترجمة جبْر ابراهيم

٦ـ٧ـ٨ـ العمدة لابن رشيق: ٢/ ٨٩ـ٩٤

٩ـ قراءة الأدب: ٢/ ١٤٢ ـ ١٤٤

١٠ـ نقلا عن التركيب اللغوي: ١٢٦

١١ـ الأديب وصناعته: ١٩٧

١٢ـ السابق: ٢١٨

الحوار
والآخر
وأنشودة
الحياة

قراءة أولى في ديوان

(وردة وغيمة ولكن)

للدكتور سالم عباس

د. فايز الداية



يكتسب ديوان (وردة وغيمة ولكن) أهمية لافتة، ذلك أنه تسجيل لمشاركة وحضور على ساحة الشعر الكويتي امتد سنوات طويلة منذ أواسط السبعينيات إلى أيامنا هذه (١٩٩٥)، وقد جمع الشاعر عددا من القصائد، ووزعها على صفحات من غير ترتيب للزمان أو آفاق التجارب الشعورية مما يعطي القارىء والناقد فرصة لتلمس شخصية الشاعر ورؤيته في هذا التتويج من الداخل لا من إشارات خارجية شكلية تضع الأطر والحدود.

تبدو مشاركة الشاعر أقرانه وأسلافه في العهد القريب خصائص الشعر الكويتي في أنه يقدم القصيدة قضية وأنشودة، فهو يحمل رسالة في المجتمع والوطن الكبير، وهو يربط بين الماضي - ويرصد تجاربه - بالحاضر المعيشي وما يغلي فيه مشتبكا بما يمور في العالم، ومع هذا يظل الشاعر في الكويت — أحمد العدواني، محمد الفايز ، عبد الله العتيبي، خالد سعود الزيد،خليفة الوقيان، يعقوب السبيعي، سعادالصباح - ينسج الشعر أنغاما يسمعها المتلقي فتهتز نفسه لأن إيقاعها موصول بوجدانه، وسلسلة من الخبرة الإيقاعية والغنائية سرت إليه مع التراث، ولا تزال تتمشى في عروقه مع اللحن الموقع والأهازيج تعرفها الاحتفالات وليالي السمار ومواويلها كما كانت على مراكب الغوص والتجارة بين أمواج تتلاطم أو أعماق تمتزج فيها الرؤية بالملح الحارق ليبزغ التماع اللؤلؤ الوهاج.

يجد القارىء ألوانا من التجارب التي يخوضها مع الشاعر سالم عباس الذي يقف وسط حركة صاخبة للحياة من حوله، فيتجه إلى الإنسان يبسط يده ويمدها إليه، ويرفع الصوت لعله يتغلب على ما يراه من مصاعب الرحلة في المجتمع ودروب الحياة، فهو يضيء لنرى ما تحفل به الطرق من اضطراب وظلمة، ووهم الأنانية التي قد تخرق السفينة غير مبالية بأنها أول من يغرق، وعندما يحاول توضيح الآخرين أو اكتشافهم يعرض تجربة هي كشف الذات ومحاسبتها، إنه يبدأ بنفسه، وهنا نتوقع التقاء بعد هذا الوضوح مع هؤلاء الذين اعتادوا الاستئثار والنجاة بأنفسهم، إنهم يرون الخطوة الأولى للمعرفة معرفة أنفسنا معا بلا زيف ولا التواء في نور الشمس الساطعة.

تتجول التجارب في ربوع الوطن: الكويت، والجزيرة الصغيرة الوادعة (فيلكا) لتجمع بين الدار والأم وامتداد الحب على أرض الوطن وحولها النوارس ونسائم وأمواج تشارك في عش المحبة والوفاء، ثم يجد القلب لخفقة الحب قصائد فيها التميز لأنها تجمع بين الرقة الحانية والواقع الذي تتردد فيه صور الأبناء يحيطون برحلة تستمر ، ويظل الود عميقا لا تطفىء أنواره رغم عاصفة تهب، أو رياح تريد للمركب أن يبتعد في مدارات لا يعود بعدها! وتبرز رموز جميلة في الطبيعة لكنها مع التأمل تقترب منا أكثر حتى نجدها تقول بعضا مما فينا، وتحدثها ببعض مما نضيق به،أو نحب أن نراه بيننا أو في دارنا، بحديث مع الوردة والغيمة والمرفأ يكشف صورا لنا، وتتعالى الأصداء لهمسات تعلو مع هذه الرموز، وكذلك تطل علينا في التجارب التي اشتمل عليها ديوان (وردة وغيمةولكن) أغنيات سنفردها حديثا في هذه القراءة، لأننا في هذا العصر الإعلامي في هيمنة وسائل الاتصال على حركة الفكر والقيم الجمالية لا بد أن نحدد معالم للتعامل مع بعض معطياته ومكوناته وفيها شريط الأغنية بل وصورها!

١ـ الرؤية وأنشودة الحياة

يحمل إلينا ديوان (وردة وغيمة ولكن) لونا من الشعر يعرف طريقه إلى القراء المعاصرين برقة تنساب فيه وبساطة تقربه من الإدراك والذوق، وتتناغم فيه إيقاعات خفيفة استفاد فيها الشاعر من

مجزوءات البحور الشعرية، واستخدم تفعيلات حرة في مقاطع وفقرات ظلت موسيقاها موقعة تأنس بها الأذن وتتردد جملها في توازن بين البنية اللغوية وتتابع الأوزان سواء في طول السطر أو نهاياته، وقد ائتلف مع هذه القدرة الإيقاعية التركيب اللغوي القصير ومعجم دلالاته لا تبعد عن دائرة المعاصرة رغم استفادتها الرمزية في زوايا من القصائد.

إن هذه السمات ترشح القصيدة أو المقطوعة للتداول خاصة وأننا لا نزال نتابع احتشاد الجمهور لسماع الشعر في أرجاء الأرض العربية، فهذا الفن عندما يتوسط الطريق بين المبدع والمتلقين يلتف الناس من حوله، وقد أعطى سالم عباس أنشودة للحياة بتألق النغمة وتلون التجارب الحية، وهو بعد القراءة المتأنية وترجيع الصوت تكتنز قصائده مواقف ورؤى تنتظمها وحدة فكرية تأتي رخاء من غير اعتساف ولا شدة جافية كما تزدحم في أعمال شعراء تثقلها نظريات يبعد معها الكلام عن عالم الشعر،إننا نعثر في هذا الديوان على شعر سائر بين الناس يحفظون له مكانة في النفوس وتخفق معه القلوب!

إن الشعرية هي أن نقابل منظومة لفهم الحياة ـ والإنسان فيها ـ تتجلى لنا في القصيد مجتمعة، أو تتوزع أطرافها في قصائد الشاعر، فإذا ما قرأناها تمثل لنا فيها، وتبدت لنا نقبلها أو نرد بعضا مما تشتمل عليه، لكننا لا تذهب أبصارنا وراء شظايا كلمات وجزئيات تتفرق، وعندما نطالع قصائد سالم عباس نعثر على هذه المنظومة الحاملة رؤيته للعالم ثم نتبين بنية جمالية تنقلها إلينا لنشارك صاحبها حركته في تجاربه الشعورية.

ـ إن حضور (الآخر) أمر جوهري في هذا الديوان ومعه الحوار الدائر الذي لا يهدأ، فالشاعر يتطلع إلى متابعة التجوال، وبناء اليوم ومعرفة معالم الغد من خلال العلاقة التي تنشط مع (الآخر) فليس ذاتا مفردة ولا يبغي انحيازا إلى دائرة مغلقة حوله، ويدهشنا سالم عباس وهو يحلم بنقاء وصفاء يتسع معهما المكان للآخر يعيش وينعم بقدر ما تمنحه الحياة وما يسهم فيها بجهده وفكره وائتلافه، ثم ترى عبر بصيرة الشاعر فروسية تخرج إلى ميدان ترفع كلماتها وتقتحم أوهام الآخرين وتقارع بلا مخاتلة ولا خداع مع الوعي واليقظة وينتصب الفارس وصهيل مميز يعلو فيبلغ أجواز الفضاء وتتقاطع التجارب لكأنما هي النصال تتكسر على النصال!!

تختلف درجات الحوار مع الآخر فقد نتابع المحاورة بين الشاعر وصاحبه (السر)، أو من تسأله، وقد نجد القصيدة تفتح هذا الحوار من طرق يستفيض ونعرف الوجهة الأخرى من ثنايا الكلمات (تساؤلات) و(إليكم).

إنه يسعى إلى كشف الحالة أمام الآخر، ولكنه في الوقت نفسه يضع المسئولية ليتوزعها الكل، ويعبر بطريقة التساؤل التي تتطلب ردا يحمل في طياته أملا، ويرسم حدود موقع أطراف الحوار!

جئتكم أشدو وقلبي في اللظى
هل رأيتم مضغة في اللهب
إخوتي كيف الليالي تنتهي؟
ومتى يشرق فجر الغضب؟ (١)

وعندمايطرح تساؤلاته يظهر وهو يبث النور في الكلمة، وهناك من ينتضي ما يقتل بها الرباب، ويحطم القيثارة، ولا يرضيه إلا أن يبقى الشاعر فوق الجمر في تيه الغروب والاغتراب:

ألأني أدفع السكين عن خاصرتي
وأصد الليل عن قافلتي
وأبث النور في قافيتي
يلتقي الكل على قتل ربابي
وعلى سلخ إهابي
وعلى صنع عذابي؟» (٢)

وفي قصيدة (هل نبتدىء) تعترض (اللغة الوامضة الغامضة) بين المتحاورين لأنها تخاتل وتداور كي تعيد دورة من اللعب الخطير، فهذا (الآخر) رفيق الدرب يحسب أنه الرابح إذا لم يترك فرصة، واستحوذ على كل شيء ويفرش الوعود التي تبطن بالوعيد:

تقول إذا مر عام من اللوعة الفاضحة
سنبدأ صفحتنا الواضحة...
سنمحو مواويلنا الكالحة
فلا شوق غير الذي في الصدور
ولا صوت غير الذي في الجذور (٣)

لكنها كلمات خادعة لا تورق ولا تثمر إلا المر، وهو في النهاية يانع من جعله ينمو، ويعترض الطريق، لذلك يختتم الشاعر حواره بنداء:

فهل تجمع الآن بعض جروح فؤادي
لتنظر فيها وفيه
لتكشف ان الرياح التي حاصرتني
ستلتف حولك
ولو بعد حين
فهل نبتدىء (٤)

تبدو المصارحة ومكاشفة الذات من خلال حوار بين الصديق والشاعر يبدأ بكلمة مرة تنكأ الجروح، وأخرى قاسية تتهمه بالخواء، فيسأل الشاعر: من أنا؟ ويأتيه صوت محير: أنت المنى وأنت الضنى، أنت العوسج والسوسن فالدائرة تدور حول مركز هو أنت:

«ويبدأ منك النهار إذا ما بدأت
وإن هنت
كان الدجى مزمنا» (٥)

وعندما تنجلي هذه الغمرة تدرك أن الشاعر كان يسبر أغوار نفسه ففي الموقع الواحد والمصير يبدو الآخر هو الذات، أو إنها تنكفىء لتكتشف أبعادها.

أأدركت بسرك يا صاحبي
فقلت نعم فإنك أنا! (٥)

وثمة درجة من الحوار نراها بين الشاعر ورموزه التي اتخذها ليلج عمق حياتنا من خلال الكون الواسع، فمن الوردة الرقيقة تتحرك الأبصار إلى الغيمة في كبد السماء، وتفكك هذه الرموز لتغدو النفوس المتطلعة إلى الحرية وأمل بيوم تشمخ الرؤوس فيه، وترقى متألقة ومتآزرة مع قطرة هي بداية انطلاق في المدى وهي آتية من موقع الغيمة في فضائها الرحيب.

إن الحوار مع هذه الوردة وتلك الغيمة الواعدة ينعكس على حوارات أخرى مع الأهل والأصحاب، ويتأكد عندما يتجدد في حوار مع المرفأ المفصح عن غضون الوجه، والأيدي تضعف في عصر لا يفسح حيزا لضعيف! (٦)

هذه الرؤية في إدراك العالم وأهله، وفي محاولة الإمساك بخيوط شبكة تحيط بهذه الحركة الدائبة، والشرور تحدق بالإنسان وهو يشقى ليظل بصيص الأمل جمرة تستحيل لهبا ينير السبل، هذه الرؤية مع الآخر والتغلب على الذات في نشاط لا يهدأ بين الطرفين ولا يكشف أوراقه وعندها لايصح إلا الصحيح، فالأقنعة تتهاوى، والأصباغ تتطاير، فإما أن يصمد القادر وإما أن تطويه الأيام إنها رؤية تتجذر في جنبات الديوان وتجاربه، فهي تتكامل وسمات فنية جمالية في بنية التجربة لا تنفصل عنها، لكننا نسعى إلى إضاءتها وقد انبتت في كل زوايا هذه

القصائد عند الشاعر سالم عباس.

٢ـ تقنيات أسلوبية للرؤية الشعرية

إن وجود الآخر ومكاشفته، ومصارحة معه تفتح سبلا، أو تنبيء ببداية صراع إن هذا كله شكل في أعماق التجربة نهجا في بنية القصيد ةسواء في دلالتها أو في الجانب الخارجي من الدلالة ذاتها، ذلك هو (التقابل والتضاد) في ثنائية انتشرت لتؤكد وتلح دائما، فنرى ذينك الطرفين ومعهما تمتد الميادين للقاء أو لصراع لا بد منه إذا كان الشر طاغيا، ففي الحالات جميعها يخرج الشاعر ـ الإنسان من نقطة الدوران حول الذات في لانهائية إلى فعل يغذي نقلة إلى نقطة أخرى لها ما بعدها.

تبلور التقابل (الذي تتجلى تضادا أو تقابلا مطلقا) في مكونات لغوية هي جزء من المعجم الشعري في هذا الديوان، وهي مؤشر دائم إلى المنظومة التي تتفاعل فالنور والضياء والنهار طرف يواجه الليل وظلمته، وتتنوع الرموز وأطياف دلالاتها، فترى تجليات لهذه الثنائية: «نجم الأماني، لهيب حارق،الخير، الصبح، القناديل، الإيماض، الكوكب، الشمس» و«العتمة الحالكة، الدجى، كهوف الليل» (٧) ويصور صراع الخير والشر، أو النوازع في نفوس البشر:

وعلى الآفاق غربان خفافيش تغطي الشمس

كي يمضي بنا الليل إلى ليل جديد (٨)

وعندما يتطلع باحثا عن أسباب الحزن وشقاء أحاط به يكشف الشاعر السر في استلاب النور والشوق وفي خوف دخل الأعماق، إنه يفتقد النجم الذي يدفع خوفه الخافي والمواجهة لا تنتهي إلا إذا وعى الإنسان أن قوى الشر والطغيان لا تترك شعاعا ولو ضئيلا من نور:

وفي الضياع قناديل على الأفق
لكنها مثل عمر النور في الشفق
فالليل يحرقه إيماضها أبدا
فكيف يترك من يرميه للحرق (٩)

والكلمة الطيبة تفتح آفاق الخير للناس لينعموا بما أفاء الله عليهم من نعمه.

وهي تنشر الإلفة والمحبة، إن الفجر والصبح دليلان لخيوط تنتشر وفي إهابها أواصر الأخوة والترابط فإذا بالليل يبدو كلمات واهمة تبغي النيل من هذا الوطن الذي بسط يده وادعة أليفة تستنبت الحب، فيخاطب الشاعر الواهمين، ويصور تقابل الليل والحب فلا تستطيع الظلمة أن تمنع فجر الحقيقة من البزوغ، ولا يقدر على هدم ما شيده الحب وما شكله القلب وما تحمله الهدب. (١٠)

في صورة مدهشة الدلالة يبرز العناء من الأشرار سخروا النهار عنوة ومكرا وخبثا ليظل يخدمهم، ويستلب الناس نسغ الحياة: حريتهم، تطلعهم للغد فيه الكرامة وسعادة تهفو لها القلوب ويومىء الشاعر إلى ما جعل هذا الخصم يستفيد من فرص ما كانت تستجيب إلى رغباته.

يمتطي هذا النهار الليل من عهد بعيد
لم يزل فوق الخناجر
وعلى زيف الحناجر
لم يزل يمضي مع الجرح وبالجرح يعدد (١١)

ويوظف الشاعر هذه الثنائية في تقابل مركز يغدو مفتاحا لقصائد أخرى وهو يفكك إشاراتها، وتتّابع هذه الثنائية أربع مرات في كل منها وومضة تتطلب عينا بعيدة تلتقط الكشف.

لي وردة

لم تزل في القلب
لكن
لم تصلها غيمة الحب
وقد طال الزمان (١٢)

ويتحدث عن الجناحين بلا طيران، والفم بلا لسان واليد تحاول الإمساك بالسيف (ولكن!).

ولقد قاربت هذه التقابلات في ترددها الأربعين موضعا في هذا الديوان، وعندما نلحظ زمن التجارب متباعدا وآفاقها تتنوع ندرك خصوصية هذه التقنية الدلالية في رؤية الشاعر.

٢ / ٢ تلعب تقنيات (الخطاب والسؤال) مع (الإيقاع الدرامي) و(المتتاليات) دورا متكاملا في عدد من التجارب الشعورية مما يعلي من طاقة القيم الجمالية المرتبطة بها، وتقربها من دائرة المتلقين، إذ تغتني بحيوية نشطة «الليل، غيبوبة، إليكم، بداية، الواهمون، أصوات الحب والألم».

يكسر الشاعر سالم عباس الحاجز الذي يمكن أن يفصل بينه وبين الآخرين أو بين موقعه ورموزه المشعة، فالاستفهام يرسل إلى الطرف الآخر ويجعله مستجيبا أو متحفزا مما يحرك الموقف، وهذه القيمة تعد في تجارب جزءا من التنامي الدرامي وبلوغه زاوية الصراع أو الحسم لتجاوز الأزمة أو العقدة، إن الغيمة ـ الأمل تأتي بالقطرات التي يستيقظ معها البرعم والأوراق الخضراء أو هي تلك اليقظة الهاجعة تنتظر التماعة؟؟ قطرة فيها ضوء الشمس لتملأ الأفق عنفوانا يحلم به الشاعر، وتصور قصيدة (غيمة) الموقف الدرامي المقترن بالأسئلة: إننا نطالع ملامح الباحث عن غيث ينقذ، ونرى سحابة تتهادى ثم تبتعد وبرحيلها يكاد القلب يسقط إحباطا، وتتراءى ثانية ويعلو نداء، دعاء، طلب أن تمد اليد ونرقب نحن بدورنا: ما الذي ستفصح عنه هذه الحركة المتنامية والتقابل بين طرفين تبعد بينهما رياح أو طعنة!

تعالي فديتك
صبي ولو قطرات
أكاد أجف
أكاد...
أنا سنبلة
أذوب أذوب من الأسئلة (١٣)

تبدو التجربة الدرامية في قصيدة (عودة) التي يتوزع فيها الشاعر بين البيت الآمن المطمئن بالود والمحبة أثمرتها عشرة الأيام وروابط الأسرة ونداء الأبناء وبين طيف يلم وتهتز لمروره أشرعة المركب ـ النفس، ويتنامى صراع في الحنايا حتى نرى الأب..يهدأ على شاطىء يتلاشى عنده ذاك الطيف الخادع المراوغ! (١٤) ونلمح نبضا دراميا في قصيدة (فيلكا) وصراعها ضد من أراد أن يملأها عتمة فانجلى الصبح وعادت الطيور والنسائم مع الحرية فينفجر الخطاب الغاضب دفاعا عن الوطن:

لاتحاول
إنه اسم الحبيبة
غرست أحرفه في دمنا
فبنينا في ثراها الثر بستان محبة
وغسلنا في شواطيها القلوب
وفتحنا للسنا كل الدروب
وتدفقنا مع اسم الله شوقا كالجداول
لنروي شجر الحب
سنرويه على رغم المعاول (١٥)

صاغ الشاعر متتالية طريفة لأنه اعتمد تسلسل ثلاث قصائد وفق حركة درامية فالأولى (وردة) وفيها يدير الحوار معها

وهي تغامر في طريق تحفها المخاطر وتنضب من أطرافها ينابيع الخصب، بل تنتصب السيوف مصقولة تتلهف لحلم سمين! والهواء صودر إكسيره والزيف يستشري، وإثم حشد الأسئلة والدهشة والاستغراب أمام هذا الجيل أو الجموع القادمة إلى الغد يتحرك جواب وأمنية:

فكيف تستطيعينَ يا وردة
تشتاقها أنفسنا كل حين
أن تعبري كل الركام الذي
خلفه الليل طوال السنين
لكنها الآمال لما تزل
وفي الحنايا من لظاها حنين
فليت ما أبصره وردتي
بداية الومضة فوق الجبين (١٦)

والثانية هي قصيدة (غيمة) وفيها يتعلق البصر بنجدة من مائها الذي تتشكل به خفقات الحياة، ويطفأ الظمأ ليتوالى العطاء والتنامي (١٧)، وتأتي القصيدة الثالثة (ولكن) لتشكل الطرف المحيط ذاك التلاقي فتفرغ الحلبة من شرارة تعقد أصرة الاكتمال والاستمرارية والتدفق! وهذا التشكيل يعين القارىء على تمثل رؤية الشاعر وهي تحفل بتقنياتها المتفاعلة، ويتابع حوارا مع الرمز ـ الوردة ـ ثم يجد أن الشاعر يتوحد معها بقوله للغيمة «أناسنبلة» ويلتقيان ثانية بقوله في القصيدة الثالثة:

لي وردة
لم تزل في القلب..

إنه تناوب وتبادل للمواقع ثم ائتلاف في جدلية من الواقعي والرمزي نسعى في اقتفاء أثره حتى نرى الساحة فيها الشاعر الإنسان، وفيها ظلالنا التي نسيها بعض منا، فيتأمل الوردة في صدره أو في بيته في الجيل الآتي إلى غده، وينظر إلى غيمة فيتصاعد عطشه يحد خطواته وهو يظن دورانها المفرغ اجتيازا لفلوات وأمصار، إن الكلمة الشعرية ههنا تلعب بمهارة بين الفراغات والأرض الصلبة بخفة تضعنا أمام أنفسنا كما يقف الشاعر كاشفا جروحه ليتجاوز ألمه!

وتعد (الرسالة) أسلوبا جماليا استفاد منه سالم عباس في رحلة تطلع فيها إلى الآخرين ـ كما تابعنا في قسمات رؤيته ـ إنه يستخدم في هذه التقنية: الحوار والخطاب، والاستفهام مما يفتح السبل ويهدم حواجز، ونراه في (أوراق من دفتر قديم)يجمع الدنيا فيغدو القلب عالمه تتشعب دروبه مع الوعود تخضر وتزهر وتتدفق الأمواج بالبسمة وإطلالتها، إنه لايردد أحلامه، وإنما يبعث بها تسفر الكلمة فتحمل الرسالة، وفي (أصوات الحب والألم) يتسع القلب باتساع هذا الوطن الذي لا يحد بخطوط على الخريطة، إنه ينداح ليسع العالم شرقا وغربا بكلمة سحرية وإضاءة تنور للآخرين إنها المحبة بكل ما فيها من الرحمة والود وبناء صروح للمعرفة والحضارة.

أما تقنية (الومضة) فهي حضور جديد لأسلوب قديم عرفه الشعر العربي، إنها المقطوعة القصيرة والسريعة والحافلة بقيمة مكتملة وجوهرية، وعصر كهذا العصر الذي هيمن فيه التلفاز والصورة وأساليب التوصيل السهلة والخاطفة تنفذ فيه (الومضة) في الحيز القصير والإيقاع الخفيف والدلالة النافذة كما في (شكرا، نور، شعري، غربة، بداية، شمعتان، سؤال) (١٨) وهذا يتوازن مع القصيدة الطويلة والمقطوعة، لأن التكيف لا يعني نظرة واحدية وإنما هو تلوين تتداخل فيه الحياة المعاصرة وشيء من الأصول الراسخة.

٣ دوائر المعجم الشعري

تشتبك في مصائد الديوان ثلاث دوائر دلالية يبرزها المعجم الشعري في القراءة الأولى لأنها الأكثر وضوحا وفاعلية وتكاملا في تقديم هذه التجارب الشعورية المرتبطة بصاحبها الشاعر والقادرة على أن تكون تجارب لنا، لقد شكلت رؤية الشاعر للعالم والإنسان فيه منطلقا للقصائد وهي الزاوية الأولى لمثلث دلالي، وقد رصدنا عددا من مكونات الدائرة الأولى (زاوية المثلث العليا) ومركزها ثنائية: النور والليل، وما آلت إليه من تنويعات وتجليات الدلالات المرافقة أو المجاورة أو تلك المبنية عليها، وكانت في انتشارها وسيلة لتبلور موقف الشاعر.

ثم يتضح ملمح لصاحب الديوان ينبثق من انتمائه إلى هذا الوطن الذي يصافح البحر وتألفه النوارس، وله تاريخ في معرفة أسرار الموج وأعماق العباب، وقد غاص أبناؤه لتتحدث الأصداف بضيائها وجمال تحار العيون في جمانه. إن الدائرة الدلالية الثانية (زاوية المثلث) هي التي اشتملت على إيحاءات ومؤثرات للبحر ومفرداته، وقد جدلت بالتجارب الشعورية لتعبر عن الانتماء وعن حضور ملامح البيئة المحلية متواشجة معها.

كانت قصيدة (فيلكا) مركزا لدلالات (البحر، والنوارس،والرمال، والموجة، والساحل، وطيور اللوهة، والغوص) وقد اكتسبت قيمة تعبيرية من هذا الارتباط بالخليج العربي والكويت، ومن رصدها لعلاقة حميمة وأبعاد إنسانية في التجربة، فالجزيرة الصغيرة الرقيقة (فيلكا) عاشت محنة الوطن وعتمة أيام صعبة،وقد تبدت في عين الشاعر (طفلة البحر) بكل البراءة والبساطة وتحليق للطفولة - في الطبيعة - لا يعرف حدودا، وهي هنا تحاط بالحنو والرعاية، ثم تختال في صورة الحبيبة وهي التي تعني اختيارا ورابطة وثيقة، وآفاق المستقبل بألوانها الزاهية، ثم يتذكر الشاعر مع (فيلكا) نظرات الأم فهما يتماثلان إذ تعطي الأم أبناءها ملامحها وسماتها وشيئا كثيرا مما تحب طريقة للحياة، وكلما تقدم العمر يبرز لدى الابن ما ورثه عن الأم، فالجزيرة وأبناؤها كل واحد، لهذا يسعدون بعودة الألف إليها بعد المحنة ويتطلعون للقاء (١٩).

وفي مقطع من قصيدة (أوراق من دفتر قديم) تحضر دلالات تعمق ارتباط الشاعر وتفاعل رؤاه، وتفصح عن الجذور وأثرصور البيئة:

جزيرة حبي
قطعت لأجلك كل البحور
فشق شراعي
وطال صراعي
حتى وصلت إليك إليك
بعد الضياع الكبير (٢٠)

ثم تنداح في التجارب الأخرى مفردات البحر، ولا تحد بنوع من التجارب فهي تنبث في حديث عن الكويت الوطن، ومع الآخرين حول الشاعر، ومع الإنسان على الأرض، وكذلك في الحديث الحميم مع الأحبة. (٢١)

- هذه الصورة ذكرى.
لغريق في هواك.
- غزال والصبا في اشتعال
تموج بنفسجا وفلا
- غسلنا في شواطيها القلوب.
- وحديث غواص ببحر هواك كم
أعطيته درر الهوى فرواني
- شيء يحيرني يا مرفأ الغسق

إني رضيتك في سعدي وفي قلقي
ما للسفائن ذات الضاد ما برحت
تلتف حولك في شوق وفي نزق
ـ ما الذي يرميك يا عمري في لج البحور

إن تحليلا مفصلالمواقع هذه الدلالات والهالات المصاحبة لها والمميزة يمكن أن يستكمل ما يتفرد به الشاعر فهو لا يعيد ما أنجزه آخرون من الشعراء الذين أرخوا لصلة الكويتي وابن الخليج العربي بالبحر وأعطوا لوحات رائعة (محمد الفايز في مذكرات بحار) (٢٢) وإنما يغمس ريشة القلب فتصطبغ الرؤي مع الموج المتلاحم وعبق الشاطىء ولهفة اللقاء لعائد من الغوص لا يزال غناء (النهام) يرن في مسمعه.

أما الدائرة الدلالية الثالثة (وهي الزاوية في المثلث) فتمثلها مجموعة من مفردات تراثية تجعل أصداءها في ثنايا التجارب والمواقف لحمة لعلاقة ثنائية بالمتلقي، فهو يألف المسار التراثي الذي يسري في الثقافة الشعبية والأدبية، ومن طرف آخر تمتاز دلالة هذه المجموعة من مفردات الدائرة بارتفاعها إلى مستوى الرمزية، فالتطور المادي غير كثيرا من الأدوات أو هو جعل حشدا منها تضيق مجالات استعماله، فتبتعد الدلالة المباشرة لتغدو مجازية أو رمزية، فالسيف والأسياف والخناجر،والحراب، والخنجر، والسهام، والمدى تتحرك بين جنبات القصائد:

ـ إنها واقفة
رغم نزيف الخنجر المسعور (٢٣)
ـ فلا شوق يعانقني
ولا برق بأسياقي
وعن صمتي الذي يهدي
لسيف البغي أطراقي (٢٤)

ـ وأنا بين المدى الحمقاء والصوت اللعين
ومعي عبء السنين
أحمل الصبح الحزين
لدجى الليل الحزين
والرؤى بين السلاسل
تتثاقل
وربوعي رغم هذا المستحيل
تتشهى للصهيل (٢٥)

٤ـ كلمات على الكلمات

ثمة زاوية عرضها سالم عباس في ديوانه الذي اختار فيه قدرا من شعره وهي الأناشيد والأغاني التي عرف بعضها طريقه إلى التلحين والإذاعة والتلفزة، ذلك ان خصائصها الإيقاعية ودلالاتها القريبة والعميقة في بساطتها لفتت إليها الأنظار، ونحن نرى فيها طاقات واسعة لتغدو ذلك الشعر يعرفه الجميع.

إن إسهام الشعراء ذوي القدم الراسخة في تشكيل الكلمة تحمل قيمة في المجتمع والفكر مع تناغم يقربها من الناس إن إسهامهم ارتقى بذوق الجمهور، وحملت الأجيال قصائد وعبارات وصلت بين المتلقين ولغتهم وآفاق رفيعة في الإحساس والتعبير عنه، وفي تجليات الصور والرموز الفنية، وسلسلة هؤلاء في العصر الحديث يبرز فيها أحمد شوقي الذي اهتم في حياته بما يلحن من مسرحياته ومقطوعاته الشعرية،وعرف القيمة الإعلامية التي تنشر ما تتضمنه من رؤى، وكذلك الأخطل الصغير، وأحمد رامي، علي محمود طه ثم نزار قباني،وهناك كثيرون من الشعراء يسهمون في هذا المجال.

وقد امتاز الغناء في الخليج العربي بصلته بالقصائد واللغة الفصحى مما جعل المقطوعات (النبطية) تقترب من الإيقاع الفصيح وعباراته، وتتصل بصور التراث مع تجديدها، وهذه المعايشة بين القصيدة وآفاق الشعر الأصيل من جهة والمقطوعات اللهجية من جهة أخرى يولد التأثير المتبادل أقصد هنا مرونة اللغة والجملة وحدود الدلالة.

لا شك أن تذوقا لكلمات شاعر تصحبها الألحان يؤدي إلى متابعة عدد غير قليل من ذلك الجمهور للدواوين أو المجموعات الشعرية ولشيء من أخبار الأدب، ولا تتسع الهوة بين عوالم الأدباء وما تمور به الساحة الفنية والإعلامية بعد أن دخل التلفاز أركانا عدة في كل بيت! وازدحمت في كل الزوايا أجهزة التسجيل، بل إنها تكاد تفصل بين الأذن، وسماع الآخرين في حوار مباشر فنحن نرى من تستأثر بهم سماعاتهم وما تبثه وهم بين الناس وخضم الحياة والحركة.

هذا اللون من الشعر جزء من فاعليات انتشار الأدب واقترانه بالفنون، وهناك قضايا أخرى تفتح لها المناقشات والندوات إذا أردنا للأدب أن يظل مؤثرا ولايترك الساحة للمرئيات فحسب، وإنما يغدو متآزرا معها بقيم جادة وجميلة.

يظل ديوان (وردة وغيمة ولكن) يتطلب وقفات ومقارنات لدى الدارسين وحوارا في الشعر وتجاربه في الكويت والخليج العربي وفي ساحات الشعر العربية الأخرى.

الهوامش

١ـ ديوان (وردة وغيمة ولكن) الدكتور سالم عباس ـ دار التيجمة ـ الكويت ـ ١٩٩٥م، ط ١، ص/ ٤٨ ـ ٤٩.
٢ـ الديوان ص/ ٢١
٣ـ الديوان ص/ ٣٢
٤ـ الديوان ص/ ٣٤ـ ٣٥
٥ـ الديوان ص/ ٢٧ـ ١٨
٦ـ الديوان ص/ ٤٣
٧ـ الديوان ص/ ٦ـ ٧ـ ١٠ـ ١٧ـ ٢٣ـ ٢٦ـ ٢٩ـ ٣٠ـ ٤٤ـ ٤٥ـ ٤٨.
٨ـ الديوان ص/ ٢٨ـ ٢٩
٩ـ الديوان ص/ ٤٤
١٠ـ الديوان ص/ ٩١
١١ـ الديوان ص/ ٢٨
١٢ـ الديوان ص/ ١٥
١٣ـ الديوان ص/ ١٣
١٤ـ الديوان ص/ ٦٧
١٥ـ الديوان ص/ ١٠٤
١٦ـ الديوان ص/ ٩ـ ١٠
١٧ـ الديوان ص/ ١١
١٨ـ الديوان ص/ ١٩ـ ٥١ـ ٥٣ـ ٥٩ـ ٦٠ـ ٦١ـ ٦٣
١٩ـ الديوان ص/ ١١٢
٢٠ـ الديوان ص/ ٧٨ـ ٧٩
٢١ـ الديوان ص/ ٧٤ـ ٦٨ـ ٤ـ ١٠ـ ١٢٩ـ ٤٣ـ ١٦٥
٢٢ـ محمد الفايز ـ المجموعة الشعرية ـ الكويت ١٩٨٦ ص/ ٧ـ ٨٢
٢٣ـ ديوان (وردة..) ص/ ١٠٧
٢٤ـ الديوان ص/ ٢٤ـ ٢٥
٢٥ـ الديوان ص/ ٢٩ـ ٣٠

الأدب الروائي في قطر

ملامح أولى

نضال الصالح

ينفرد المشهد الثقافي القطري بظاهرة تكاد تكون نسيج وحدها في الثقافة العربية، وهي أن مجمل النتاج الروائي، ومعظم النتاج القصصي في قطر يندرج كلاهما تحت ما يصطلح عليه بالأدب النسوي، إذ تنهض المرأة، دون الجنس الآخر من الجسد الاجتماعي في قطر، بمهمة الإبداع في السرد الفني، بينما ينصرف المثقف القطري إلى الكتابة في الشعر، والمسرح، والمقال الصحفي.

ولم يتنبه إلى هذه الظاهرة التي تبدو خاصة فحسب بالمشهد الثقافي القطري دون غيره من المشاهد الثقافية العربية، حتى الخليجية منها، سوى الباحث الدكتور محمد عبد الرحيم قافود الذي عللها بالقول إن الفتاة القطرية «هي صاحبة المعاناة الحقيقية... ولذلك حملت مسؤولية... الظلم الواقع عليها»(١) غير أن هذا التعليل لا يبدو صائبا تماما، ولا يبدو في الوقت نفسه استقراء موضوعيا للظاهرة كما هي عليه في الواقع، ولو كان الأمر على النحو الذي يقوله الباحث، لكان على المرأة في المجتمعات العربية الأخرى أن تستبد هي أيضا بحركة المشهد الثقافي في بلادها، لأن الظلم الذي تعانيه هذه المرأة هو الظلم الذي تعانيه الفتاة القطرية، وإن بدا ذلك بدرجات متفاوتة.

إن الظاهرة ـ كما تبدو لنا ـ نتاج النقلة النوعية التي أحدثها التحول الاقتصادي الهائل في بنية الوعي الاجتماعي في قطر، والتي صرفت الرجل إلى اهتمامات أخرى كان الأدب في مكان قصي منها تماما، ونعني بها اهتماماته الاستهلاكية التي ضيقت رؤاه للواقع من خلالها فحسب، على أن المرء لا يستطيع أن ينكر أن الهامش الاجتماعي الضيق كثيرا الذي تحدده مواصفات المجتمع القطري

وتقاليده قد أثر هو الآخر في بروز هذه الظاهرة، ويؤكد ذلك أن مجمل النتاج القصصي في قطر معني بقضايا المرأة على نحو يكاد يكون تاما، وخاليا إلا قليلا من مقاربات متفرقة لقضايا اجتماعية عامة.

وإذا كان بعض المثقفين القطريين يرون أن الظاهرة لا تعدو أكثر من كونها مصادفة فحسب(٢)، فإن هذه المصادفة تخفي في طياتها ــ كما نرى ــ دلالة سوسيو ـ معرفية هامة، وذات صلة وثيقة بالبنية الاقتصادية النفطية التي أنتجتها سنوات الستينيات وما بعد، والتي ألقت بظلال حادة على مفاصل الحياة وتطور المجتمع القطري عامة.

لقد كان لاكتشاف النفط، ومن ثم لعائداته المادية الضخمة، دور بارز في وضع المجتمع القطري على حافة مرحلتين متمايزتين تماما، مرحلة رعوية على المستويين الاقتصادي والقيمي، وأخرى نفطية غارقة حتى ذروة الرأس في فنون «التكنولوجيا» الحديثة دون أن يكون ثمة ما يهيىء لاستقبالها والتعامل معها على نحو موضوعي، وقد نشأ عن هذا التمايز الرهيف وعي جمعي مسكون بقيم المجتمع الرعوي السابق، ومتطلع في الوقت نفسه إلى القيم الوافدة من المجتمعات الغازية، وكان على هذا الوعي أن ينجز في وقت قصير ما يجعل منه وعيا منتميا إلى العصر. ولكن على الرغم مما أوتي لممثليه من إمكانات فإنه لم يستطع التحرر من القيم السابقة، كما لم يستطع القبض سوى على الزائف من القيم الغازية، الأمر الذي أحدث شرخا عميقا في مكوناته، وأفرز حالة من الهجانة والتلاقح بين متضادات لا يجمع بينها سوى انتمائها إلى جغرافية واحدة.

في خضم هذه الهجانة التي اتسم بها مجتمع ما بعد النفط، وعلى الرغم من غزو قيم جديدة لهذا المجتمع، فإن المرأة القطرية ظلت رهينة القيم السابقة لمجتمع ما قبل الستينيات، أي لقيم المجتمع الرعوي ذي البنية البطريركية التي تجعل المرأة في موقع التابع دائما، وكان على هذه المرأة، لكي تحقق كينونتها الاجتماعية، والإنسانية قبل ذلك، أن تبحث عن أساليب تعبيرية قادرة على استبطان دواخلها النفسية، والكشف عن تحولاتها وصراعاتها وآفاق تطلعاتها، وعلى نحو تندغم معه هواجس الذات بما هو جمعي، ولذلك فإن البدايات الإبداعية لمعظم الكاتبات القطريات تندرج تحت ما يسمى بالأدب الوجداني، ولكنه الأدب الراغب في الوقت نفسه في انفلات الذات المبدعة له من قبضة المواصفات التقليدية الصارمة التي تستأثر بآلية التفكير ومنظومة الوعي في مجتمعه.

وعلى الرغم من أن هذا الأدب سرعان ما تحرر من إسار الذات، ليدخل في حوار مع قضايا اجتماعية، فإنه لم يخرج على كونه أدبا ذا هم جنسوي ضيق، أي هم نسوي، وظل أدبا تصالحيا مع الواقع، ومكتفيا بالحديث عن هواجس المرأة وأحلامها، دونما أية محاولة للكشف عن مكونات الوعي التي تضبط منظومة الأعراف القائمة في المجتمع القطري.

ومع أن المرأة المثقفة في قطر لقيت من إهمال إبداعها وتغييبه الكثير، إلا أن ذلك لم يثنها عن متابعة الكتابة، وعن محاولات تأكيد الذات والحضور في المشهد الثقافي في قطر خاصة، والخليجي والعربي عامة، ثم عن مواكبة الانجازات الجمالية للسرد العربي الحديث في أقطاره كافة، ويمكن القول بكثير من الحماس الموضوعي إن بعض النتاج السردي في

قطر يتفوق مضمونيا وجماليا على الكثير من النتاج السردي لكاتبات عربيات لقين حفاوة بالغة من القراء والنقاد على حد سواء.

لقد قدم المشهد الثقافي القطري منذ مطلع عقد السبعينيات أسماء هامة في التجربة الإبداعية النسوية العربية، على الرغم من أن هذه الأسماء لم يقيض لها أن تنال حقها من التقدير بسبب السياسات الإعلامية العربية التي تعاني إلى الآن من غلبة ما هو غير ثقافي على ما هو ثقافي. ففي مجال القصة القصيرة يطالع المتابع للمشهد الثقافي القطري أسماء وداد عبد اللطيف الكواري(٣)، وكلثم جبر(٤)، ونورة آل سعد(٥)، وبشرى ناصر(٦)، وحصة العوضي، وزهرة المالكي، وفاطمة التركي «أم أكثم»، وفي مجال الشعر يتجلى اسم الدكتورة زكية مال الله بوصفه واحدا من الأسماء المثيرة للاهتمام في التجربة الشعرية العربية الحداثية(٧)، وفي مجال الكتابة الروائية يبرز اسما الشقيقتين دلال وشعاع خليفة اللتين كانتا لهما شرف الريادة في التأسيس لأدب روائي في قطر(٨).

إن الأدب القطري الحديث أدب فتي عامة، فالنتاج القصصي والشعري الحديث والمسرحي لا يعود سوى إلى عقدين ماضيين فحسب، أي إلى مطلع عقد السبعينيات من هذا القرن، فأول مجموعة قصصية قطرية نشرت سنة ١٩٧٠م بعنوان «لقاء في بيروت» للكاتب يوسف نعمة، وهي أقرب إلى المحاولات القصصية منها إلى فن القصة(٩)، وأول مجموعة شعرية قطرية تتجاوز الماضوي من الأبنية الشعرية هي مجموعة الشاعر علي ميرزا «من أحلام اليقظة» المنشورة في النصف الثاني من السبعينيات، والأمر نفسه ينسحب تماما على الكتابة في حقل المسرح الذي ظل يقدم نصوصا غريبة الوجه واليد واللسان عن المجتمع القطري، ومن الإنصاف القول إن هذا الأدب الفتي جاء شابا عن الطوق، وقادرا على القفز عاليا فوق تلك المراحل الإبداعية التي ظل الأدب العربي الحديث يكتوي بشواظها حتى تظهر، أو يكاد، من حالة القلق الجمالي التي طبعت محاولاته الأولى منذ نهاية القرن الماضي إلى الخمسينيات من هذا القرن.

بالمعنى الذي تقدم، فإن المقولة التي ترى أن ظهور الأدب أو تطوره في مجتمع ما يرتبطان عادة بحركة المجتمع نفسه، بمعنى أن العطالة الثقافية أو نقيضها يمثلان صورة الواقع الذي ينتجهما لا تبدو مقولة صحيحة دائما بالضرورة، فثمة نتاج ثقافي مميز صادر عن مجتمعات ماتزال توصف بفتوتها الثقافية، وربما بضمورها الثقافي أحيانا، ويكفي أن يذكر المرء أن عددا غير قليل من الأعمال الأدبية التي لقيت حفاوة النقد في الغرب أنتجها مبدعون ينتمون إلى مجتمعات فتية ثقافية(١٠).

من هنا، فإن غياب الجنس الروائي عن الحركة الثقافية في قطر، وتأخر ظهوره حتى نهاية السنة الثالثة من عقد التسعينيات، لا يعني غيابا لتطور ثقافي أو لحركة ثقافية مواكبة لإنجازات الثقافة المعاصرة، بقدر ما يمثل انكفاء من المشتغلين أنفسهم بالسرد الفني في قطر عن هذا المجال، إذ يشير الكثير من النتاج القصصي لهؤلاء إلى بنى سردية تبدو على اتصال وثيق بطبيعة الفن الروائي، ويمكن استثمارها في مشروعات روائية، إن لم نقل في أعمال روائية مؤهلة لحيازة مكانة لائقة بها بين النتاج الروائي العربي

المعاصر.

تعد رواية الكاتبة القطرية دلال خليفة «أسطورة الإنسان والبحيرة» الصادرة في نهاية ١٩٩٣م أول عمل روائي في قطر(١١)، وقد تبع هذه الرواية بعد شهر تقريبا أو يزيد على صدورها عملان روائيان في وقت واحد لشعاع خليفة(١١)، الأول بعنوان «أحلام البحر القديمة»(١٢)، والثاني بعنوان «العبور إلى الحقيقة»(١٣)، وتلا هذه الأعمال الثلاثة: أسطورة ـ أحلام ـ العبور، صدور عملين روائيين للكاتبتين نفسيهما في النصف الثاني من سنة ١٩٩٤م، الأول لدلال خليفة بعنوان «أشجار البراري البعيدة»(١٤)، والثاني لشعاع خليفة بعنوان «في انتظار الصافرة»(١٥)، والأعمال الروائية الخمس الصادرة حتى الآن لا تشكل ارهاصات لتجربة روائية وليدة، بقدر ما تبدو تجربة إبداعية ذات صلة وثيقة بالجنس الروائي المتحرر من تقاليد المحاولات الروائية الأولى التي كان على هذا الفن أن ينطلق منها في أي تجربة تحت التأسيس.

وعلى الرغم من أن ريادة الكاتبتين في هذا المجال تبدو كقفزة في الفراغ، بمعنى أن جهودهما الروائية لم تكن مسبوقة برصيد أدبي، أو بمحاولات أدبية تتصل بالجنس الروائي أو تقترب منه، فإن هذه الريادة لا تبدو كذلك بالنسبة إلى الكاتبتين على الأقل، دلال على نحو خاص، إذ جاءت روايتها البكر نتاج تراكم إبداعي سابق على الكتابة الروائية، فهي شاعرة، وكاتبة مسرحية، وفنانة تشكيلية(١٦)، وقد ألقى هذا النتاج بظلاله على روايتيها «أسطورة الإنسان...» و«أشجار البراري...»،.

تنهض المادة الحكائية في رواية دلال الأولى «أسطورة الإنسان والبحيرة» على صياغة ذهنية للراهن العربي بتجلياته السياسية والاقتصادية والاجتماعية كافة، وقد أشارت الكاتبة إلى هذه السمة الذهنية في مقدمتها للرواية بالقول إن عملها ليس «صورة فوتوغرافية للواقع ولكنها كاريكاتير له» (ص ٣)، بمعنى تحرره من حدود الواقع، وبمعنى تقديمه «تفسيرا عابثا» لظاهرة معينة. وعلى الرغم من أن تلك المادة تبدو معنية بتعرية القوى السلطوية التي تستبد بحركة الراهن العربي وتؤول بها إلى ما يحقق الامتيازات الخاصة بها فحسب، فإنها في الوقت نفسه تستجلي مكونات الوعي «الشعبوي» الذي أفرز تلك القوى، وجعل الواقع العربي يبدو على هذا النحو الصاخب بالمتناقضات، وربما القاصر أحيانا عن الدخول في معترك العصر.

ومع أن لغة السرد في الرواية تقدم عددا من القرائن الدالة، غير المباشرة، على أن الحدث الروائي يتحرك في جغرافية وتاريخ عربيين يكادان يكونان محددين، إلا أن الكاتبة تبدو حريصة على تعميم الصورة «الكاريكاتورية» السوداء للواقع الذي ترصده على معظم الخارطة العربية، وعلى أكثر من مرحلة تاريخية، وإلى الحد الذي يمكن القول معه إن الفضاء الروائي في هذا العمل هو معظم الفضاء العربي بمستوييه الزماني والمكاني، فمدينة «السديمة» التي اختارتها الكاتبة مسرحا لأحداث روايتها يمكن أن تكون أية مدينة عربية، كما يمكن للمرحلة التاريخية التي تحدد الإطار الزماني لهذه الأحداث أن تكون أية مرحلة عربية، وبالمعنى نفسه فإن الشخصيات الروائية، الرئيسية منها والثانوية، هي تلك الهجانة التي تعبر عنها داخل الرواية، والقائمة في الكثير من المجتمعات العربية.

وإذا كان التعميم في أي عمل فني يفقد هذا العمل خاصية الانتماء إلى بيئة بعينها، فإنه في هذه الرواية يبدو قناعا استخدمته الكاتبة للقول إن حالة العطب المدمر التي يعانيها مجتمعها الروائي هي بعض حالات العطب الأخرى التي يغص بها الواقع العربي عامة.

لقد تمكنت دلال خليفة من تعرية آلية التفكير لدى الكثير من القوى السلطوية في الواقع العربي، تلك التي استبدت بحركة هذا الواقع دون أن تمتلك ما يؤهلها لذلك سوى أوهامها فحسب، وإذا كانت ـ أي الكاتبة ـ قد اختارت لصياغة ذلك كله والتعبير عنه شكلا فنيا موازيا للشكل الشفوي في موروثنا السردي العربي، والذي نجد مثاله الأكمل في السير الشعبية وقصص ألف ليلة وليلة، ووصفته في مقدمتها للرواية بأنه إعادة إنتاج لأشكال قديمة في الأدب، كانت كما ترى «توظف الخيال بشكل أكبر وتستعين بالخوارق في التعبير عن الفكرة الأدبية» (ص ٣)، فإن استخدامها له ظل أسير المواصفات التقليدية المألوفة في هذا الموروث، ولذلك فقد جاء استنطاقها للشخصيات والأحداث والأمكنة محصورا في إطار «المروية الحكائية» التي تعنى بترتيب الوحدات السردية أكثر من عنايتها بالصياغة الجمالية لهذه الوحدات.

وتأسيسا على ذلك، فإن اختيار الكاتبة أسلوب الحكاية الشعبية شكلا فنيا لمادة روايتها، واستثمارها فعالية التفكير الأسطوري الذي يتوافر على نحو واضح في هذا الأسلوب من أساليب التعبير الأدبي يمثلان هما الآخران معادلا جماليا لتصوير تلك المفارقة الساخرة بين مستويين متضادين من مستويات الواقع، يرتبط الأول بما هو عياني فحسب من أية ظاهرة اجتماعية أو اقتصادية أو سلطوية، ويرتبط الثاني بالمضمر أو الحقيقي من مكونات هذه الظاهرة ودوامغها، وبهذا المعنى، فإن أسطورة البحيرة، أو البحيرة نفسها في الرواية، التي تمثل وحدة أساسية من وحدات المتن والمبنى الحكائيين، تمثل في الوقت نفسه حاملا فنيا للتعبير عن دواخل الشخصيات، أو هي «المرآة» التي تتكشف على سطحها طبائعهم وقيمهم ومنظومة الوعي لديهم، والتي تعني في مجملها تلك الـ«أنا» الحقيقية المستترة في كل منا، والتي تحرص الـ«أنا» العارية على كبحها ومنعها من الظهور للآخرين، فالوهم الذي اصطنعته البحيرة لـ«مختار»، الشخصية الرئيسية في الرواية، أي بوصفه الفرد المؤهل وحده للاستئثار بالسلطة، هو هذه الـ«أنا» المستترة التي نظنها قادرة على اجتراح الخوارق والمعجزات بينما هي في الواقع ليست سوى ذلك «الهر» المستأنس فينا.

تتصف معظم الشخصيات في الرواية بسكونيتها، بمعنى ملازمتها لسمة وحيدة فيها منذ مفتتح النص حتى آخره، وعلى الرغم من أن شخصية مختار تبدو نامية نسبيا، وذلك من خلال صراعاتها الداخلية كلما أقدمت على فعل استبدادي جديد، فقد ظلت رهينة هذه السمة المفردة فيها، أي الاستبداد. غير أنه من الإنصاف القول إن الكاتبة قد قدمت من خلال هذه الشخصية صورة تكاد تكون كاملة للطاغية، لكنها في الوقت نفسه فرضت رؤية غير موضوعية على شخصية المثقف العربي، كما يمثلها عمرو في الرواية، إذ جعلتها مستلبة ـ بفتح اللام ـ دائما، ولا حول لها سوى الخنوع لإرادة الواقع، ثم منحت نقيضها في المعرفة، والد

عمرو، القدرة على التمرد والتغيير، ويبدو أن عدم إعادة انتاجها للشكل الحكائي القديم جماليا قد جعل لغتها الروائية مستقيمة الدلالة، وذات سمة إخبارية أكثر منها تخييلية، على الرغم من أن اللغة الأسطورية إيحائية وتوفر للكاتبة إمكانات تثمير لغتها الروائية لتخرج بها من المستوى الإبلاغي إلى المستوى البلاغي، غير أن ذلك كله لا يمنع من القول إن الرواية تقدم بشارة طيبة لولادة كاتبة روائية موهوبة، وقادرة على الإمساك بتقنيات هذا الجنس الأدبي المعقد الذي يسمى رواية.

وإذا كانت هذه الرواية قد عاينت الواقع من وجهة ذهنية، فإن الرواية القطرية الثانية «أحلام البحر القديمة» لشعاع خليفة الصادرة في السنة نفسها لصدور «أسطورة الإنسان...» تعاين الواقع من وجهة نظر نقيضة هي الواقع نفسه، وهذا الأخير هو تاريخ قطر الحديث الممتد ما بين بداية الستينيات والسنة الأولى من هذا العقد، وقد أشارت الكاتبة إلى هذه الواقعية في معرض تصديرها للرواية بالقول إن «أحلام البحر القديمة» تعطي «صورة عن الحياة القديمة بما فيها من معاناة وأخرى عن الحياة الحديثة بما فيها من أمن واستقرار ورفاهية» (ص٤)، وحددت في الوقت نفسه المكانين الرئيسيين اللذين تتحرك فيهما الأحداث الروائية، مدينة «الخور» التي تستأثر بالنصف الأول من المتن الحكائي، ومدينة «الدوحة» التي تغطي نصفه الآخر.

ومع أن الكاتبة نبهت في التصدير نفسه إلى أن شخصيات الرواية والمشاريع التي قاموا بها وهمية، إلا أن هذين المكونين الأساسيين من مكونات المادة الحكائية، الشخصيات والأحداث، يحيلان إلى فضاء واقعي، هو تلك التحولات الاقتصادية المتسارعة التي شهدتها منطقة الخليج العربي عامة خلال العقود الثلاثة الماضية، والتي أدت دورا بارزا في تحولات البنية الاجتماعية الخليجية، وفي منظومة الوعي الضابطة لآلية التفكير داخل المجتمع الخليجي.

والواقعية هنا لا تتحدد بمرجعية الأمكنة والأزمنة والشخصيات الروائية إلى الراهن حقا في التاريخ القطري الحديث فحسب، بل بالمعطى الدلالي لها خلال المرحلة الواقعة ما بين السنوات السابقة لاكتشاف النفط وما بعدها. ولعل أهم ما يلفت الانتباه في هذا المجال هو تلك العناية الفائقة التي تبديها الكاتبة حيال المفاصل الكبرى من تاريخ المنطقة، وعلى نحو أدق حيال الوثائق الرسمية عن هذا التاريخ(١٧)، والتي كانت تطل بين موقع وآخر من حركة السرد مشفوعة بلغة الأرقام، حتى لتبدو الرواية معها، أحيانا، كتابة في التاريخ أكثر منها نصا روائيا بالمعنى الذي يستلزمه الفن الروائي الذي يعنى بإنتاج الواقع جماليا، ويستقرىء الجوهري في مكوناته، وفيما جعله يتشكل على هذه الصورة التي يستنطقها النص، ويطمح إلى استبطان ما لم تقله وثائق التاريخ عمن لاتاريخ رسميا لهم.

وبالمعنى الذي تقوله الوثائق في الرواية، فإن ما هو تاريخي فيها ينحرف بالنص عن الصياغات الفنية للجنس الروائي، ومسوغ هذا الانحراف هو إلحاح الكاتبة على ربط التطور الاجتماعي والمعرفي لشخصياتها بما تقوله هذه الوثائق، وليس ما تنتجه الشخصيات من أفعال وردود أفعال أمام المعوقات الكابحة لتحررها وانطلاقتها من

مواصفات التاريخ الذي تنتمي إليه.

غير أنه ثمة ما يستحق التنويه في بعض من التاريخ الذي تحتفي به الكاتبة، ونعني به توثيقها لكل ما له صلة بحياة البحر والبحارة في منطقة الخليج العربي في المرحلة السابقة لاكتشاف النفط، فقد قدمت في هذا المجال «أرشيفا» يكاد يكون تاما لمهنة الغوص على اللؤلؤ، ولطرفي المعادلة الحياتية، الاقتصادي والاجتماعي، في المنطقة، قبل أن ترفل الأخيرة بهذا الذي أسمته الروائية في تصديرها للنص أمنا واستقرارا ورفاهية.

إن القارئ يتعرف في الرواية إلى معظم أسماء الفن التي كان البحارة الخليجيون يستخدمونها في رحلاتهم لاستخراج اللؤلؤ، من مثل «البتيل» و«البوم»، و«الشوعي»، وإلى وظائف هؤلاء البحارة وأدوارهم في تلك الرحلات، كـ«التباب»، و«النوخذا»، و«النهام»، و«الغيص»... ثم إلى أنواع السمك وأماكن توافره وأوقات صيده، وأحيانا إلى الأشكال التي يعد منها طعاما، وفوق ذلك كله إلى الكثير من طقوس الحياة الاجتماعية في منطقة الخليج العربي عامة، وفي قطر خاصة، وهذه المفردات الواقعية التي تزخر بها الرواية، والتي تكاد تندثر في الراهن الخليجي ويطويها عصر النفط في لجة النسيان، تمنحها سمة مميزة لها من مجمل نصوص النثر الفني في قطر، وتحيل في الوقت نفسه إلى إنجازات الرواية الافريقية المتقدمة جماليا في هذا المجال عن مثيلاتها في المشهد الروائي العالمي.

إن طغيان التاريخي على الجمالي في الرواية جعل الشكل الفني للنص تقليديا، فحركة السرد تبدو بطيئة لاهثة ومتقطعة أحيانا، ومع أنها ما تلبث أن تتسارع في النصف الثاني من المتن الحكائي، أي مع هجرة الشخصيتين الرئيستين «شيخة» و«نورة» من «الخور» إلى «الدوحة»، إلا أنها تظل أسيرة المنطق الجمالي الذي اختطته الكاتبة لبنية السرد منذ مفتتح النص، الأمر الذي يعلله طغيان ضمير خطاب روائي واحد فحسب على هذه البنية، وهو ضمير الغائب، أو الراوي الكلي المعرفة بدواخل الشخصيات وبردود أفعالها تجاه ما كانت ترتطم به من أحداث حولها، فالكاتبة تقدم منذ الصفحات الأولى للرواية السمات المميزة لهذه الشخصيات على نحو يكاد يكون جامعا مانعا لأوصافها النفسية، ولذلك فإن هذه الشخصيات غالبا ما تبدو ملازمة لحالة انفعالية واحدة على امتداد الرواية، مهما كان الشرط الحياتي الذي يحيط بها، أو الذي يقف حائلا دون تحقيقها وما تطمح إليه، ومع أن بعضها يبدي انزياحا عما كان يؤرقه طوال صفحات من الرواية، كشخصية الأب الذي يتخلى عن مقتنياته البحرية العزيزة عليه، فإنه يحتفظ بهواجسه القديمة تجاهها.

غير أن هذه السمة التقليدية التي تطبع الشكل الفني للرواية، لا تنصب على الوحدات السردية جميعها في النص، وخاصة فيما يتعلق بالمعجم اللغوي الذي ينظم سيرورة هذه الوحدات وحركتها، فإذا كانت الرواية التقليدية توصف ببلاغتها الإنشائية عادة، فإن شعاع خليفة تدير ظهرها، وفيما يشبه حركة كاملة، للأسلوب البلاغي ولإنجازات التخييل المألوفة في النصوص السردية الإنشائية.

إن اللغة في «أحلام البحر القديمة» هي تلك التي يطالعها القارئ في وسايل

الاتصـال الثقافي العـامـة، غير أن المرء لا يعدم مع ذلك بعض الإيماضات التخيلية، التـي تتجلى على نحو خـاص في تصويـر الكـاتبـة لطقـوس الغـوص على اللـؤلـؤ، ولمشـاعـر البحـارة وذويهم خـلال تلـك الـرحلات القـاسيـة التـي كان البحـارة يقضونها في عرض البحر.

ومن الهام أن نشير إلى أن لغة الـرواية تعاني، عامة، تورمـا في الأخطاء النحوية، وأحيانا فقرا في معجمها الأسلوبي، وهذه السمـة لا تبدو خـاصـة بها فحسب، بـل تكاد تكـون عامة في معظم النشـر الفني في قطـر، على أن ذلك لا يعنـي انتقـاصا مـن قيمتها، لأنها تمثل بحق خطوة جديدة على الطريق الشاق الذي بـدأ التجربة الروائية القطرية مع روايـة دلال خليفة «أسطورة الإنسان والبحيرة»، والـذي يؤكـد تمكنه من التـأسيس لحركـة روائية قـادرة على حيازة المكـانةالـلائقة بها بين مثيلهـا من النتاج الروائي العربي.

لقد قـدمت شعاع خليفة في هـذا النص السردي البكـر عمـلا جديـرا بـالحفـاوة وشديد الصلة بالجنس الروائي، لكنها في روايتهـا الثـانيـة «العبـور إلى الحقيقـة» الصـادرة في السنـة نفسها مـن صـدور روايتهـا الأولى، إي في سنـة ١٩٩٣م، تتخلى عن تلـك الواقعيـة السحريـة التي اتسم بها نصهـا البكر، لتختار الكتـابة في حقل الرواية الوعظيـة التي تعنى بتهذيب القارىء أكثر من عنايتها بالشكل الفني.

وعلى الرغـم من أن الكاتبة تمتـح مادة هذه الـرواية مـن الواقـع القطري خـلال المرحلـة التاليـة لاكتشـاف النفط، فـإنها سرعان ما تنحرف بهذا الـواقع إلى البحث عن قيمـة اعتقادية تتعلـق بما هو إيماني، وتـدعو في تضـاعيفها إلى الانصراف عـن مفاتـن الدنيا الخادعـة إلى ما يعـد بحياة آخرة أكثر اطمئنـانا، وبذلك فـإن الحقيقة التي تقصد إليها في عنـوان الرواية ليست سوى الذات الإلهية، دون أن تعتبر الواقع مجالها الحيوي، والـذي يبدو في الـرواية متكأ لتقديم وجبة مـن المواعظ يجعل من النـص بـرمتـه نصـا تـأمليـا في الحيـاة والوجود.

فبطل الرواية شاب قطري استطاع أن يحقـق تفـوقـا علميـا في إحـدى المدن الأمريكية التي درس فيهـا الطب، ويتمتع مع ذلك بالمباهـج التي تتيحها قيم الغرب الأمريكي، ثم يعـود إلى وطنه قطر مزودا بالكثير من هذه القيم، حتى يفقد بصره في حادث طـارىء، فيقوم أهله بنقلـه إلى تلك المدينة الأمـريكية نفسها التـي درس فيها ليتلقى علاجا مقتونـا هناك، وما يلبث ان يستسلـم خـلال عـلاجه للعـاهـة التـي أصابته، ومـن ثم لهواجسه الكاويـة التي تنتهـي إلى القول إن الحيـاة عـرض زائل، وإن الآخرة خير وأبقى.

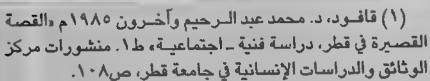
ويبدو أن الكـاتبة لا تـريد الـدعوة الى الـزهد في الـدنيـا، بقـدر ما تبـدو معنيـة بتعرية القيم التي انتجتهـا مرحلة ما بعد اكتشاف النفط في بلادها، أي المرحلة التي لم يكن المجتمـع القطري فيهـا مؤهـلا أو قـادرا على استيعاب التحـول النوعـي في البنى الاقتصادية والثقـافية والاجتماعية المستجدة فيه.

إن عـاهة العمـى التـي عـاناهـا بطـل الـرواية ليسـت، حسب الكـاتبة، سـوى اختبـار مـن السماء التـي جحـدهـا هـذا البطـل، وإذا كـانـت التربيـة الـروحيـة القاصرةنسبيا التـي تلقاها في طفولتـه قد حجبت «الحقيقـة» عنه أو حجبته هـو عن هذه «الحقيقـة»، أي الإيمان، فإن الـواقع نفسـه الذي عـاشته هـذه الشخصية قـد أسهـم هـو الآخر في إقـامـة ذلـك الجدار

المخاتل ما بين ما هو دنيوي ومقدس، وبهذا المعنى فإن أسئلة البطل في الرواية ليست سوى أسئلة الواقع الذي ينتمي إليه، والذي أدت التحولات المتسارعة فيه إلى انحراف أو ما يشبه الانحراف عن قيم الحق والخير والجمال، وهي الأسئلة التي ظلت تؤرق العقل الإنساني عبر مختلف العصور.

لقد أدت تأملية المادة الحكائية في رواية «العبور إلى الحقيقة» إلى خلخلة واضحة في البناء الفني الذي يتسم بالاستطالة، والترهل، والغلو أحيانا، وإذا كانت هذه التأملية قد صيغت وفق مادة ذهنية سابقة على المتن، فإن هذه الذهنية قد ألقت بظلالها على الشكل الروائي الذي جاء متأخرا عن الشكل الروائي لنص الكاتبة الأول، فالسرد، واللغة، والحوار، وبناء الشخصيات، تشكو جميعها من ضعف في الصياغة الجمالية، وتكاد اللغة لتي تغص بأخطاء كثيرة جدا على المستويين النحوي والأسلوبي، تكاد هذه اللغة تكون كافية وحدها للقول إن الكاتبة قد تسرعت كثيرا في دفع روايتها للنشر، غير أنه من الهام كثيرا التأكيد أن الكاتبة تقدم في هذا العمل أكثر من دلالة على أنها تمتلك خاصة الكتابة في مجال النثر الفني الذي يعد بأعمال إبداعية لائقة بالجنس الروائي، ويكفيها مع شقيقتها دلال شرف التأسيس لتجربة روائية قطرية في مشهد ثقافي أحسن ما يقال فيه إنه لا يعني أحدا.





(١) قافود، د. محمد عبد الرحيم وآخرون ١٩٨٥م «القصة القصيرة في قطر، دراسة فنية - اجتماعية» ط١. منشورات مركز الوثائق والدراسات الإنسانية في جامعة قطر، ص١٠٨.

(٢) هكذا كانت معظم إجابات الذين حاورناهم في قطر حول الظاهرة!!

(٣) وداد عبد اللطيف الكواري: كاتبة قصة قصيرة، ومقال صحفي، ودراما مسرحية وتلفزيونية، لها مجموعة قصصية بعنوان «للحزن أجنحة».

(٤) كلثم جبر: كاتبة قصصية لها مجموعتان: «أنت وغابة الصمت والتردد»، و«وجع امرأة عربية».

(٥) نورة آل سعد: كاتبة قصصية لها مجموعة «بائع الجرائد».

(٦) بشرى ناصر: كاتبة قصصية، لها مجموعة بعنوان «المجنونة».

(٧) د. زكية مال الله: شاعرة غزيرة الإنتاج، صدر لها سبع مجموعات شعرية، آخرها نبطي، هي: «في معبد الأشواق»، «ألوان من الحب»، «من أجلك أغني»، «في عينيك يورق البنفسج»، «من أسفار الذات»، «على شفا حفرة من البوح»، «أصلح ذهب».

(٨) وهما الوحيدتان اللتان تمارسان الكتابة الروائية في قطر.

(٩) انظـر: قـافـود، د. محمد عبـد الـرحيـم ١٩٧٩م «الأدب القطـري الحديث»، ط١ ـ المطبعـة الفنية الحديثـة ـ الدوحـة ـ ص١١٩.

وانظر أيضا: عبد الباقي، د. محمد عبد الحكم ١٩٩٢م «القصة القصيرة في قطـر، نشأتها ـ أعلامهـا ـ مـلامحها الفنيـة» ط١ ـ شركة مختار ـ أسيوط، ص٢٠ وما بعد.

(١٠) نذكر مـن هذه الأعمال مثلا رواية الكاتـب الإفريقي ول سونيكا «آكا، سنوات الطفولة» الحائزة لجائزة نوبل في الأدب.

(١١) يذكـر محمد عبـد الحكم عبد البـاقي في تـأريخه للقصة القصيرة في قطر، مرجع مذكور، أن الكـاتب القطري يوسف نعمة ذكر له أنـه نشر رواية من تأليفـه في بيروت سنة ١٩٦٥م بعنوان «بقايـا حبي». انظـر: المرجع، ص٣٠ ـ هامـش رقم (٢٦)، وإذا صح مـا ينقله عبد البـاقي عن نعمـة، فإننـا نرجح أن يكـون هذا العمل محاولة متواضعة في الكتابة الروائية، كما تشي بذلك أعمال الكاتب القصصية، وليس رواية بالمعنى الفني للمصطلح.

(١١) مكـرر: خليفـة، دلال ١٩٩٣م «أسطـورة الإنســان والبحيرة» ط١ ـ مؤسسة دار العلوم ـ الدوحة.

(١٢) خليفة، شعاع ١٩٩٣م «أحلام البحر القديمة» ط١ ـ دار العلوم ـ الدوحة.

(١٣) خليفة، شعـاع ١٩٩٣م «العبور إلى الحقيقـة» ط١ ـ دار العلوم ـ الدوحة.

(١٤) خليفـة، دلال ١٩٩٤م «أشجار البراري البعيـدة» ط١ ـ دار العلوم ـ الدوحة.

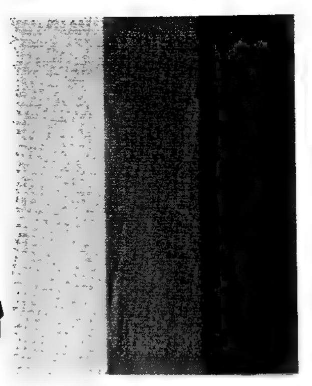
(١٥) خليفة، شعاع ١٩٩٤م «في انتظار الصـافرة» ط١ ـ دار العلوم ـ الدوحة.

(١٦) للكـاتبة مجمـوعـة مسرحيـة بعنوان «إنسـان في حيـز الوجـود» تتضمن مسرحيات قصيرة ذوات الفصل الـواحد، ولها مجمـوعة شعـريـة بالانجليـزيـة، وجـزءان من كتـاب تشكيلي، قصصي موجه للأطفال.

(١٧) انظر على سبيل المثال الصفحات التالية من الرواية: ص (٢٨) حول أثر نقـص المياه في قطر إبان الحرب العالميـة الثانية إذ تورد الكاتبة أعداد الذين طـالهم هذا الأثر وما يتصل بنتائجه على نحو إخباري، ص (٨٥) عن اكتشـاف النفط في قطر، ص (١٠٣) عـن أثر العـائدات النفطية على الحيـاة الاقتصـادية في قطـر، ص (١٠٨) عن استقلال قطر، ص (١٧٩) عن الغزو العراقي للكويت ثم عن التحرير وقوات التحالف.



الشعر



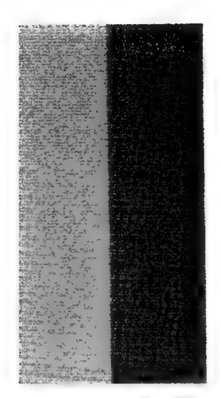
الحُريّـــة

سعــدي يـوســف

لم أكُ سكران
ولا كنت قريبا من «بار الجرَّة»
أو بارات جنود الـ U . N الأخرَى.
لم يكن الوقت مساء
أو منتصف الليل..
لقد كان ضحىً، وأنا أتمشَّى وحدي
فرَحا كنتُ أتمشَّى وحدي
في قيظ الجزر الإغريقية...
....
....
....
لكنَّ امرأةً غمزتني وهي تغني في شرفتها
....
....
....

والآن
أنا، منذ ثلاث وثلاثين سنة
في شقّتها..
أغلقت الباب
وأخفتْ عني الشرفة
والأغنية...
....
....
....
الآن
سأحلم لو كنتُ السكران
ولو كنتُ قريبا من«بار الجرّة»
أو بارات جنود الـN . U الأخرى...

عمان ٥/٧/١٩٩٥





الغياب

نـزيـه أبـو عـفـش

تُرى
أين اختبأ الحصّادون؟
اللصوص؟
الحطّابون ذوو الأذرع الطويلة..
والبلطات التي تقطع الهواء بوميضها؟!.
قاطعو الصَخر الجسورونْ
بأبدانهم الجليلة
وبغـالهم التـي ـ بحد ذاتها ـ تشعـل أركـان
النهارْ؟
أين اختبأوا جميعا:
لاقطاتُ الحَبِّ..
سارقو الكرومْ
الرعاةُ الذين يبسطون حمايتهم على الجبال
ويسوقون بعصيّهم الغيوم المتلكئةْ؟!.
أين اختبأوا
جميعا:
الثعالبُ.. الطيور.. والأرانب التي
بقفزةٍ خائفةٍ

تجعل الجبال تركضُ إلى الخلفْ؟..
أين اختبأ الماضي:
الأبقارُ.. النواطيرُ.. الأطفالُ الغشيمون
دخاناتُ البيوت التي تعلن الظهيرةَ
وتشعل الجوع في بطون السابلةْ؟.
طنينُ النحل..
الأناشيدُ..
الجنازات التي ـ بسوادِ أنينها ـ توصل الموتى
إلى الجحيم؟!.

كلُّ شيء..
كلُّ أحدً..
كلُّ دابّة!..
كأنما نامت المخلوقاتُ كلها
لتخلد إلى تأمل شاهق.. وغيابْ!!.
فقط: سماواتٌ مسدلةٌ
كوشاح يصل أقدامَ الآلهة بالتراب..
فقط: جِبالٌ غامقةٌ كزجاجٍ مصبوبْ..
جباالٌ هي الـ... جبالْ
هي الجباالُ التي...
جباالٌ حين تنظر الآلهة إليها
يشتد في قلوبها اللهاث!.
أشباحُ حمير تعدو
طرقاتٌ بيضاءُ معبدةٌ بأوهام قديسين،
وبرابرة، وعشاق هجروا أسرّتهم إلى النسيانْ..
صيّادونَ منهكونَ.. تبخّرتْ أجسادهم في الظلال
تاركين دويَّ بنادقهم في الفراغ..
ملائكةٌ كسولون
هجروا الأرض من الفزع
وعادوا إلى صدور أمهاتهم في الـ... فوقْ!...
وصمتٌ أيضا
صمتٌ إلهيٌّ مكسورٌ بأجراس عرباتٍ
لا تمرُّ إلا في أحلامنا.
صغارُ آلهةٍ غيورون

هبطوا إلى الأرض لثانية.. ثمّ: لا أحدْ
كأنما ـ وهم يواصلون نومهم في الصخر ـ
يـرسمــون مـدارات الكــواكـب.. ويحتفــون باوهامهم.
ثم: الأزرقُ أيضا.
ثم: الغيابُ أيضا.
ثم..... لا نامةَ.
حتى.. ولا عشّ ينبضُ في الخرائبْ.
حتــى.. ولا دودةٌ واحــدة تحيــكُ أسرارهـــا في الظلامْ.
حتى.. ولا قاطع طريق واحد
يتركُ آثار جبروته على هذه الأوديةْ.
حتى.. ولا.......
غير حفيف فراشات غابرة
فرّتْ خالعةً ألوان وَحدانيّتها على الحقول..
غير صيّادي هواء شبحيين
يتربصون خلف أكمات غامضة
ويخْضعون الجبالَ بالأغاني..
حتى.. ولا.......!!
صخورٌ كابوسيةُ المنشأ
مسروقةٌ من كواكب شقّها اللهُ بصاعقة
وعلّقها في سماوات مدهونة بالليلْ..
حقولٌ صماءُ ماسوَرةٌ بما يُشبه لعنة نبي..
ثلاث نقاط دم.. أو ربما هي أربع
تضوّي السهوب الضارية
وتحرك الليل
كشهقة
أو نداءً
أو دخان قبلة
لكن.. ثمّة النور.
لكن.. ثمة فضةٌ ذوّبتْها المصادفةُ
على حافة سماء تتوجع..
وطوفانٌ ذهب سري
يختصر الشموس كلها.

ويشعُ
في تويجِ
وردة.....؛
ثم.. لا شيء:
الأقدامُ في الظلّ
العرباتُ في الظلّ..
أنفاسُ العابرين في الظلّ..
ومن أقصى السماء
تتدلى قلوبُ البشر مجمدةً في الفراغ
كغيومٍ مشغولةٍ بمرمرْ!...
....

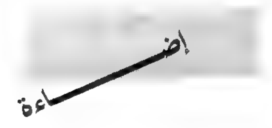
....
و.. لا أحد في الحقول
لا أحد في السماوات
لا أفعى تزرع بيضتها في الهشيم
لا طـائر حجـل يخلـع شهقتـه على الصخـور..
وينطلق
أبدا..
أبدا..
سوى غيمة عالقة في المدارْ
كصخرةٍ مثبتةٍ بصلواتِ قديسينْ..
سوى
جنون فيروزيّ
وطُرقات دامية
وبنفسجٍ متروكٍ للأشباحْ..
لا أحدَ..
لا أحدَ..
لا أحدْ
غير عينين
ترسمان الصمت
وتهجسان
دبيب
أحلامنا.



خمس قصائد للشاعرة

غلوريا فويرتيس

ترجمة وتقديم: عبدالسلام مصباح ـ المغرب



إضـــــــاءة

غلوريا فويرتيس

GLORIA FUERTES شاعرة وروائية إسبانية ـ ولدت بمدريد سنة ١٩١٨، عانـت الكثير في سنوات حيـاتها الأولى. فلم يعانـق جسدها مقـاعد المدرسـة ككل الأطفال، حيث كانت والـدتها تريدها خياطة نسائية بإحـدى الورشات، أو مربية أطفال.. لذا سجلتها في معهد التربية الفنيـة للمرأة حيث حصلت على دبلوم الطبخ والتطريز اليدوي.

وكـي لا تموت، وهي في عـز الربيـع، محاطـة بالجوع وبتضـاريس البـؤس.. التحقت بإحدى الشركات كمنظفة:«أشتغل في صحيفة أستطيع أن أكون سكرتيرة المدير ولكنني فقط منظفة...»

إلاّ أن روحـها التواقة للخروج من الشرنقة، والتحليق بعيدا في فضاءات المعرفة الانسـانية، والنهـل من ينـابيعها الثـرة.. تلك التـي ظلت محرومـة منها زمنـا.. جعلتها تتمرد.

تكسر القيود وتعود إلى كرسي الدراسة، حيث أشرعت مراكبها مبحرة في رحلتها السنـدباديـة، دون اهتمام بكـل الأعاصير التـي واجهتـها واستطـاعت بـإرادتها

وعصاميتها وصبرها أن تعانق رجالها رحاب الجامعة لا كطالبة بل كأستاذة..

عالمهـا الشعري هو عالمنـا، ومواضيعها تتمحـور حول: إنسان ـ حيـاة، حب ـ سلام، موت ـ إله، ظلم ـ حرب، طفل ـ مستقبل، كراهية ـ حزن.. وهي لا تستطيع أن تعيـش دون طبيعة، لكنهـا في شعرهـا تفضـل الرجـل على الجبل، الطفـل على الشجرة، المرأة على الوردة، في الحقـل، فوق الأرض، ترسم الفـلاح، القروي، تحت الأرض، ترسم عـامل المنجم، في البحر تـرسم الصياد، البحار، في المدينـة، تتجه إلى جميع الكائنات المكابدة أو التي تنعم بالنوم على الاسفلت

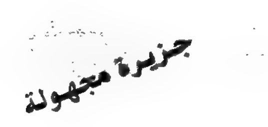
أما لغتها الشعريـة فمباشرة وطبيعية، وفي أحيان نثرية.. لأنها تـريد أن تُفهم وتحرك مشـاعـر المهمـش، وتجعـل الصم يصرخـون، والبكـم ينطقـون وتفتـح للحـزانـى شرفـات الابتسامـة، لـذا فهـي لا تنمـق أسلـوبها بزخـارف بـلاغيـة اواستدعاءات طحلبية...

للشاعرة عدة أعمال

شعرية ونثرية:

ـ الجزيرة المجهولة ـ قصائد الضاحية ـ الكل يفزع ـ لا الطلقة، لا السم ـ شاعر الحراسة ـ حين تحب تتعلم الجغرافية ـ حكاية غلوريا ـ قصص ـ أغاني للأطفال ـ عصفورة ترسم ـ التنين الشره

«بكـل صدق وغـرارة سنـواتي السبـع عشرة، فإن أول قصيـدة كسيرة ذاتيـة كتبتها ونشرتها: كانت هذه»:



إنّني

كهذه الجزيرة المجهولة

أنْبُض

مهدهدة

بالأشجار الرّيانة،

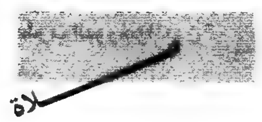
وسط بحرٍ

لا يفهمني،

يَلفُني الفراغ،
ـ فقط وحيدة ـ
في جزيرتي
توجد طيور
برّاقة
ومرسومةٌ
بريشة الملائكة الرسامين،
توجد وحوش
إليَّ برفقٍ
تتطلع،
وأزهارٌ مسمومة.
تُوجد جداول شُعراء
وأصْواتٌ دفينة
لبراكين خامدة.
رُبّما
يوُجدُ كنْزٌ
في أعمق
أعماقي.
من يدري
إن كان لي
ماسٌ
في جبلي
أو فقط
قطعة فحم صغيرة!

يا أشجار غابة جزيرتي
أنتِ أشعاري.
أحيانًا
ترفين رائعة
إذا الريح
الموسيقية
العظيمة
توقعك
حين يأتي البحر
يحاصرني!
إلى هذه الجزيرة
التي أنا
إذا وصلها أحدٌ
سيلتقي بشيء،
إنهّا رغبتي،
ـ ينابيع أشعار
مُلتهبة
وشلالات سلام
هو ما عندي
اسمٌ
من روحي
يصْعَد
ولا أريدُ
أن تبكي

أسراري،
إنني أرض سعيدة
ـ لي فن
لأكون محظوظة
وفقيرة
في الوقت نفسه
بالنسبة لي
متعة
أن أكون مجهولة.
جزيرة مجهولة
محيط خالد
في مركز العالم
دون كتاب
أعرف
كل شيء،
لأنّ رسولا
أتى
وترك لي
صليباً
منْ أجْلِ الحَياة
ـ وتَركَ لي
لُغزاً
منْ أجْلِ المَوتِ ـ



أبانا الذي على الأرض.
إنّي أحسّك
في شوكة الصنوبر،
في الجذع الأزرق للعامل،
في الطفلة التي تطرز
منحنية
تمزجُ الخيط بالأصبُع.
أبانا الذي على الأرْض،
في الأخدود،
في الجنَينة،
في المنجَم،
في الميناء،
في السينما،
في الخمرة،
في العيّادة.
أبانَا الذي على الأرض.
حيث جنتك
وجحيمك
ورصيفك الموجود
بالمقاهي

حيث يشرب البورجوازيون
مُبرداته.
أبانا الذي
في المدرسة المجّانية،
وعِنْدَ الخضّار،
وعِنْدَ الذي
يُعاني الجوع،
وعِنْدَ الشاعر،
- أبداً
في الترابي
لن يكون
أبانا الذي علىَ الأرض
على مقعدِ البرادو»ً
يَقرأ،
إنّك
ذاك القديمُ
الذي يقدّم
فتات الخبز
لعصافير المنتزه
أبانا الذي على الأرض.
في السيجارة،
في القبلة،
في السنبلة،
في صدر

كلّ الطّيبين.
أبانا الساكنُ
في أيّ مكان
الرّبُّ المتغلغلُ
في أيّ فراغ،
أنتَ
منْ تنْزعُ
منَ الأرض
الألمَ
أبانا
تَعلمُ
أنّنا نراك،
نَحْنُ الذين
لابدَ أن نراك،
حيثما أنت
أو هناك
في السّماء.

قصيدة إلى متزوجة

امرأة متزوجة،
مُتعَبة
بـ «ضعي»
أقبلي،
هلمي،

أريد».
امرأة متزوجة،
دون حُب
مَنْ أجْلِ
«ضعي،
أقبلي،
هلمي،
أريد».
امرأة متزوجة،
خائبة
مِنْ أجل
«ضعي،
أقبلي،
هلمي،
أريد».
امرأة متزوجة،
هرمة،
شعرك شلاّلٌ
فوق النّهْد.
ـ أشْجارُ الصّفصاف
لكوْنها صفصاف
لا تُعْطي إحْساساً
بالحزن
إمرأة مُتزوجة

وحيدةً

عارية،

كالبحر

في عاصفة شمالية

عطْشى

للحنان

تلْطمها

أمواجُ «ضعي،

أقبلي،

هلمِّي،

أريد».

يمنَعونَني من الكتابة

أشْتَغلُ

في صَحيفة

أستطيع أنْ أكُون

سكرتيرة المدير

ولكِنني

فقط منظِّفة.

أعْرفُ الكتابة،

لَكن

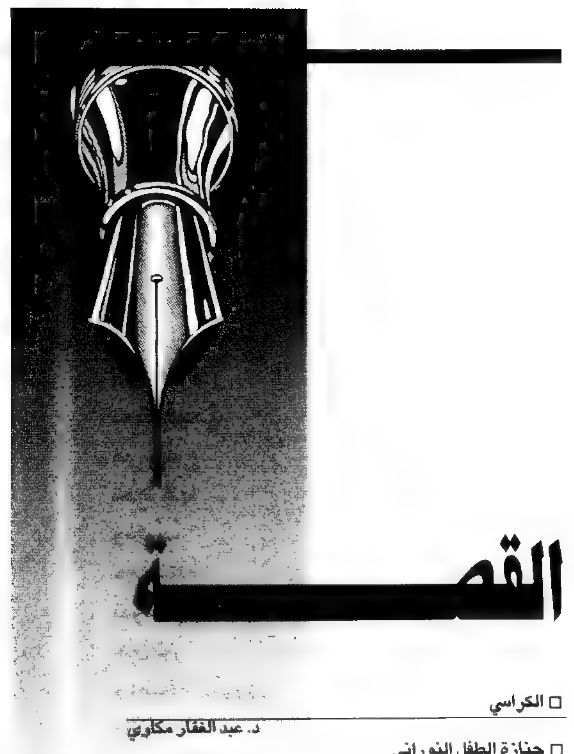
في قريَتي

يمنَعُونَ النسِاءَ

من الكتابة.
حَياتي
بلا جوهَر
ـ لا أفعلُ سُوءا ـ
أعيش فقيرة.
أنَامُ في بَيْت.
أنتقلُ
في المَيترْو.
أتعشّى
حساءَ
وبيضة مَقليّة،
ـ كيْ يجدوا
ما يَقولون ـ
أشتري
كُتبا قديمة،
أدْخُلُ الحانات،
وأرْكبُ الحافلات،
وَفي المسارح
أتكوّم،
وَمنْ بقايا الرّصيد
أشتري الثياب.
أعيش
حَياةً غريبة.

العصافير تبني أعشاشها

تُعشّشُ العصافير
بينْ ذراعيَّ،
عَلى كتفيَّ،
وخلفَ ركبتيَّ.
بين نهديَّ
سمانات،
تحْسبُ العصافيرُ
أنيّ شجرة.
يعتقدُ البجعُ
أني ينبُوع،
تحُطُّ كُلُّها
وتشرْبُ
حينَ أتكلّمُ.
تَدُوسني الشيَاهُ
حينَ تمرّ
وَعصافيرُ الدّوريّ
تأكلُ
منْ أصابعي،
يَحْسبُ النّمْلُ
أنيّ الأرض
وَيَعْتقدُ الرجال
أنّي لا شيء.



القصة



الكراسي

● د. عبد الغفار مكاوي

«قم وبلغ رسالتك.. أعلنها على الملأ... قل كل شيء.. اشرح كل شيء.. إنهم جالسون أمامك... شخصيات مرموقة وأخرى مغمورة.. كلهم جاء ليستمع إليك.. ليعرف مضمون رسالتك التي ستنقذ الأرض والعالم والإنسان والحيوان والبيوت والأشجار... ها هم قد اصطفوا أمامك على الكراسي... زحام فظيع وكراس في كل مكان.... امتلأت بهم القاعة والردهة والمدخل والممرات على الجانبين...كراسي وكراسي وكراسي... ومن لم يجد كرسيا وقف في الزوايا والأركان أو ربض كالقط العجوز تحت أحد الكراسي.. قم يا أخي قم!.. ما هذا المرض الذي يقعدك عن القيام بدورك وإلقاء خطبتك؟ ألم تسمع عن إرادة الحياة؟ ألم تقرأ عن أناس هزموا أعضل الأمراض وأخبثها في عصرنا المريض؟ وهل يمنعك هذا عن الوقوف على خشبة مسرحك - خشبة مسرحنا الذي وقفنا عليه وجلجلت أصواتنا في عز الشباب؟.. قم يا أخي وصديقي قم.. الجميع ينتظرون خطبتك.. الجميع ينتظرون....»

بهذه العبارات المبتورة وأشباهها مضى يناجي نفسه وهو في طريقه من مجاهل العباسية إلى مشارف الروضة. لم يجد مواصلة مباشرة فاستأجر تاكسيا وطلب من السائق الثرثار أن يقف به على شاطىء النيل بالقرب من الكوبري التليد الذي طالما تمشى عليه مع صديقه ليستنشقا الهواء النقي بعد سهرة طويلة وحديث أطول عن المسرح ومشروعاته

وأحلامه في غرفته الملبدة بسحب الدخان الكثيفة ورائحة البيرة النافذة. وبعد أن هبط من التاكسي وتخلص من أسئلة السائق عن أخص أموره وجد نفسه وسط المتاهة المزعجة: أبواق سيارات تزعق كأنما ركبت لها حناجر ثيران تساق إلى المذبح... سوق فوضوي اختلط فيه الماشي بالراكب بالدراجات بعربات الكارو بالفولفو والمرسيدس والنصر من كل الماركات. وتحسر على انتظام المرور وصرامته في البلد الصحراوي الذي قضى فيه سنواته الأخيرة. واكتفى بسؤال نفسه قبل أن يسأل عن العنوان الذي راح يتقلب ويطفو ويغطس في ظلمات ذاكرته: كيف صرنا إلى هذا الحال؟ هل سبقنا عرب البادية إلى الحضارة والنظام وتركونا نتصادم في الفوضى والشراسة والوحشية؟ وأدار ظهره للنيل الذي لم يشأ أن ينظر إليه حتى لا يفجع مرة أخرى بالتحسر على ركود مياهه وتيبس شريانه وانسياب سطحه الأملس البليد كظهر حوت عجوز ومريض. وبدأت تفاصيل العنوان تتخبط في صندوق دماغه كالوطاويط السوداء أو العصافير العمياء ـ آه لو استطاع أن يضع قدمه على الشارع! سيتذكر الكهربائي والرفّا العجوز على الناصية، وبعدها المقهى الصغير الذي يأوي إليه ابوابون وعمال التنظيم وعساكر القسم القريب وصبية الميكانيكية وباعة الجرائد المنهكين وصاحب دكان التموين بوجهه الصغير المنحس كوجه فأر مغبر خرج لتوه من تحت الأنقاض.. آه لو يتذكر الكلمة الأولى من الاسم القديم الذي اقترن بالمماليك والسلاطين.. هل هي السراي؟ الجامع؟ البوابة أم الباب؟ بل هي الحصن. نعم حصن.. وربما مقياس النيل..

ومال على مقلاة ليسأل الشاب الأسمر الذي يقف خلف تلال صغيرة متجاورة من اللب والحمص والسوداني الشهي الرائحة: من فضلك.. أليس هنا شارع قريب اسمه الحصن أو المقياس؟ قال الشاب مبتسما: إن كنت تريد شارع المقياس فهو خلفك.. بعدنا بشارعين.. على نفس الرصيف..

أجاب بسرعة: لا.. لا... إنه قريب من هنا... ربما الحصن...

قال الشاب وهو يكتم ضحكته: يظهر أنك سائح يا أستاذ.. تقصد حصن بابليون؟ أنه هناك في مصر القديمة...

وخرج الشاب من وراء التلال الصغيرة التي تفح منها الرائحة الكثيفة الدافئة ليدله على الطريق فومضت الكلمة في رأسه كشرارة برق خاطف وسأله: القلعة ـ لعلها القلعة!..

ضحك الشاب وهو يشير إلى الأرض: قلعة الروضة؟.. لا يمكن أن تقصد قلعة صلاح الدين! وبادله الضحك: لا.. لا.. ليس إلى هذا الحد!.. صحيح أنني غبت طويلا ولكني لم أصبح من السواح.. وضع الشاب يده على كتفه وقال: خطوتين وتدخل القلعة بنفسك يا حاج.. الشارع الذي تريده على اليمين...

شكره وأجزل في الشكر وهو يخبط جبهته بكفه اليمنى خبطة مدوية ـ وتركه وهو يعتذر له بحكم السن...

وشعر بالاطمئنان يعود إليه وهو ينقل قدميه على أرض الشارع الذي طالما قطعه ذهابا في أول المساء وإيابا قرب الفجر، وأخذ يقلب بصره بين المحلات والدكاكين والأسوار الحجرية الداكنة الصفرة والبوابات الحديدية الصغيرة والشرفات النحيلة ذات العمدان الملتوية القصيرة كراقصات عاريات البطون، وخيل إليه أن

هذه الشرفات تظل فتحاتها في دهشة على الضوضاء الزاحفة والأصوات الجهورية الغاضبة التي لم يكن لها صوت في الزمن القديم...

وما هي إلا لحظات حتى وجد نفسه أمام البيت ذي الشرفات الواسعة في أدواره الثلاثة بلونها الليموني الفاتح ـ ولم يجد صعوبة في العثور على المدخل الذي يقود إليه ممر طويل كان يتوقف فيه كلما رأى القطة السوداء السمينة وتذكر عنادها وكبرياءها ووجهها المستدير الفاحم السواد الذي كانت تشيح به جانبا وتمضي في سبيلها كلما حاول الاقتراب منها والمرور بيده على ظهرها.. صعد السلم بخطوات ربما كانت أبطأ وأثقل مما تعود عليه، لكنه شعر بالراحة تغمره وتسري في كيانه كله كمياه جدول صاف عندما وقف أمام الباب الذي يحمل نفس اللافتة القديمة بنفس الخط الذي كتب به اسم صاحبه على سطح اللوح النحاسي المستطيل الذي بدا له باهتا أكثر مما كان ومغبشا ببقع بنية داكنة تقترب من السواد. لقد سمع من أحد معارفه أن صديقه مريض منذ سنوات، ولكنه لم يسأل عن نوع المرض وشدته ومداه. كان كل ما يشغله هو أن يزوره ويداعبه ويحيي معه الأيام والليالي التي شاركه فيها في تقديم الكراسي وتقبل التصفيق الحار من الجمهور الصغير بالانحناء والامتنان. وربما خالجه الأمل الغامض في أن الذكريات الحية يمكن أن تبعث أنفاس الصحة والقوة في الجسد المريض الغائب عن المكان والزمان..

ضغط على زر الجرس فتردد صوته المشروخ في جنبات الردهة الواسعة كما كان يفعل تماما قبل عشر سنوات. ومال به الخجل الفطري ناحية الحائط كما كان يفعل على الدوام وهو يطرق برأسه ويرد على الصوت المتسلل من شراعة الباب دون أن يرفع عينيه. أجاب على الصوت المتسائل قائلا:

ـ أنا عاصم.. عاصم النجار..

كان يظن أن نطق اسمه كفيل بتعريف صاحب الصوت الخافت بصديق الشباب وزميل الكفاح القديم. ولكن الصوت المتسائل ارتد إليه في حزن لم يخف عليه: معذرة... هل تسأل عن أحد؟

قال في مرح مكتوم كأنه يستنكر الجهل باسمه أو نسيانه:

ـــ أنا صديق الأستاذ شهاب اسماعيل...

وملأ صدره بالهواء قبل أن يقول بلهجة اختلط فيها المرح بالدهشة بالعتاب:

ـ عاصم.. عاصم الذي كان يزوركم كل جمعة وأحيانا كل يوم بعد انتهاء العروض ولا يخرج قبل الفجر. صديق شهاب وزميله في عرض الكراسي.. وقبل أن يفصح عن عجبه الشديد كانت الشراعة قد أغلقت وسحبت يد المزلاج من الداخل وواربت الباب قليلا ـ ظل مطرقا برأسه وإن رفعه قليلا كي تتمكن سيدة البيت من إدراك خطئها الكبير ـ وسرعان ما جاءه الصوت الذي لم تغب عنه في هذه المرة نغمة التردد والأسى العميق:

ـ أهلا وسهلا... لا تؤاخذنا يا أستاذ...

أسرع موضحا اسمه وهويته المؤكدة: عاصم النجار.... يا ما وضعت الحمامة والخليفة أبو بكر على كتفي ومعهما القطة السوداء التي ألف عنها شهاب الكتاب... ياما لعبت معها و... ورد عليه الصوت أكثر وضوحا وحسما:

ـ نعم.. نعم يا أستاذ... ولكن هديل في الشغل، وأبو بكر في المصنع ويزورنا كل

اسبوع أو كلما احتجنا إليه.. أما شهاب....

تحشرج صوتها واختنق بالدموع ـ لم تستطع أن تخرج حرفا واحدا فأسرع يقول:

ـ اعلم أنه مريض من سنوات...

ـ مريض؟ ادع له يا أستاذ...

لم يملك نفسه من الصياح:

ـ لا لا.. لا تقولي هذا... لقد عرفت أنه حي ويصارع المرض..

أجاب الصوت المختنق واتسعت فتحة الباب:

ـ نعم يا أستاذ هو حي ولكن لا يحيا ولا يموت..

أوشك أن يندفع نحو الباب ولكنه كبح قدميه في اللحظة الأخيرة:

ـ اعذريني يا سيدتي. أنا مقصر ولكنني كنت خارج البلاد... أرجوك لا تحرميني من رؤية شهاب..

رفعت السيدة وجهها وتأملت وجه الزائر الذي اتضحت ملامحه لعينيها بعد أن تعود على الظلام الذي غلف السلم بغلالة بدأت تخف قليلا. قالت وهي تهز رأسها:

ـ لكنه غائب عن الوعي... لا يعرف أحدا ولا يزوره أحد... رد عليها بثقة لم تكن في محلها تماما:

ـ اسمحي لي بزيارته... بإذن الله سأعيد إليه وعيه.. تأكدي من هذا!.. تفرست عيناها فيه لحظات قبل أن تشغل ضوء الصالة وتفتح له الباب. وظل مطرقا برأسه خافضا بصره حتى نبهه صوتها:

ـ تفضل.. تفضل لتتأكد بنفسك..

ودخل من الباب وهو يحيي بصوت متلعثم سبقته إلى الحجرة الداخلية ذات الباب الزجاجي العريض. وقدم إليها باقة الورد التي أنساه الارتباك والعتمة أن يناولها إياها عند دخوله وسمعها تقول:

ـ البيت بيتك يمكنك أن تجلس معه كما تشاء. ثم وهي تفتح باب الحجرة وتطل على المريض الممدد على السرير السفري ا لذي هيكله الأبيض العاري كهيكل حيوان بحري في متحف: إنه نائم الآن. أرجوك لا توقظه. ربما يكون من حظك أن يفتح عينيه ـ وإذا تعبت من الانتظار يمكنك أن تنصرف وتغلق الباب وراءك. أنا مضطرة للذهاب في أمر هام. سأعود بعد ساعة وربما حضرت قبل هديل، أقصد الحمامة، إنها تمر علينا كل يوم قبل الذهاب إلى بيتها. المسكينة تنتظر مثلك ساعات حتى يفتح عينيه... تفضل.. اجلس على أحد هذه الكراسي..

كاد أن يقول لها أن حظه سيكون أوفر من حظ الحمامة. لكن السيدة التقطت حقيبتها الجلدية وشكرته على الورد ثم استأذنت مسرعة وأغلقت باب الشقة وراءها..

ـ ٢ ـ

وجد نفسه وحيدا معه في الحجرة الصغيرة التي هبت عليها منها رائحة الأدوية النفاذة والحيطان البيضاء العارية كأنها في إحدى المستشفيات. وكان الضوء شحيحا والمكان تسبح فيه الظلال الصامتة كأرواح الأسلاف: الآباء والأجداد والممثلون والمخرجون الذين ذهبوا ولم يذهبوا وماتوا ولا يزالون أحياء. تأمل الستارة البنية الفاتحة والأوراق والزهور الناحلة الألوان كأنها بقع على لوحة فنان حديث. ونظر إلى الرف الخشبي الصغير الذي رصت عليه الزجاجات وعلب الدواء وربطات القطن والشاش ووعاء الحقن. وبعد أن أحس أنه تشاغل عن المريض الممدد على السرير

خجلا أو رهبة بالأشياء المتناثرة في نظام دقيق، تشجع واقترب منه. جلس على طرف السرير ووضع قدميه على المشاية الرمادية التي لاحظ خيوطها المتدلية من أطرافها كشعرات من رأس قطة غاضبة.

كان شهاب ممددا على مرتبة السرير الصغير بجسده الضخم كأنه عنترة أو هرقل. رأسه ووجهه الملحم المستدير مائل قليلا ناحية الحائط، وذقنه حليقة لا أثر للحية الكثة التي نمت واستطالت في وقت من الأوقات حتى كان يداعبه ويسميه أبا ذر حينا وزعيم السيخ حينا آخر... وكذب الكرش الضخم الذي تكور متورما أمامه كل ظنونه التي صورت له وهو في الطريق إليه أنه قد أصبح هزيلا شاحب اللون.. وتعجب من المرض الذي يحول إنسانا إلى حصان هائل القوة والحجم في نفس الوقت الذي يشل حركته ويقيد عقله وأعضاءه بقيود أقسى من الحديد.

لم يدر ماذا يفعل. أخذ يتأمله من أعلى إلى أسفل ومن أسفل إلى أعلى. كانت أول مرة في حياته ينفرد فيها مع جسد مصمت أصم. أنه صديق بالتأكيد، لكنه مجرد من كل شيء يميز الصديق إلا الجسد الممتلىء كأنه كتلة حجر محفورة في الجبل. لا شك أنه يأكل ويشرب ويمارس وظائفه الحيوية على أكمل وجه. لكن الحياة التي تباشر سلطانها المهيمن عليه لم تترك له شعاعا واحدا من الوعي يمكن أن يساعده على تعرف أهله وأصدقائه أو يمكن أن يطل مرة واحدة من عينيه. وها هو يغط في نومه كحصان خرافي ضخم ـ كيف يعامله أو يعرفه بنفسه وهو كما قالت له زوجته قد غاب عن نفسه وعن كل شيء؟

تقلبت الكتلة الحية على الجانب الأيمن ومدت ذراعها إلى الملاءة الخفيفة عند القدمين وشدتها عليه. وانفتحت العينان لحظة ثم انغلقتا، واستدار الجسد ليواجه الحائط فوجد الضيف نفسه في مواجهة الظهر العريض القوي. قال لنفسه: لماذا لا أجرب؟ ألا يمكن أن ترجع إليه لمحة تومض وتشتعل كالبرق في أغصانه وتكتسح الغياب والتحجر من كيانه؟ وإذا كان قد نسي صديقه فهل يمكن أن ينسى التجربة التي زلزلتنا في أول الشباب؟ وأخذ يتكلم تاركا نفسه على سجيته، موقنا أن الأمل لا يصح أن يضعف أو ييأس حتى مع المستحيل... وبدأ صوته يتدفق كالأمواج المتلاحقة وهو يصعد فوقها ويسقط ويعاود الصعود:

أهكذا يا شهاب؟ ألا تحس بصديقك ورفيق كفاحك؟ أيمكن أن تنسى جهودنا وسهرنا في حجرة مكتبك ونحن نعد «الكراسي» ونتناقش حول الديكور والأضواء والاخراج وحركات الممثلين؟ ونجاحنا كل ليلة وأصواتنا المجلجلة وجرينا على الخشبة ونحن نحمل المزيد من الكراسي ونرحب بالمدعوين الوهميين ونجلسهم في أماكنهم ثم نستحم في آخر الليل تحت طوفان التصفيق والهتاف من المعجبين؟ لا لا.. لا تشمت أحدا فينا.. لا تدع أحدا يقول أن الشهاب قد انطفأ وصار رمادا. إن عصام قد اغترب ونسي نفسه وفنه في رمال صحراء.. لا تترك الخشبة للأدعياء والكذابين والمهرجين وتجار الشنطة وشيوخ الذهب الأسود. قم يا شهاب. أفق من نومك فالعالم ينتظرك. انهض كالعنقاء من الرماد وثبت قدميك على الخشبة لم يضع كل شيء.. لم يتحطم كل شيء.. ستقوم الآن أيها الخطيب وتلقي خطبتك.. ستقوم وتقول كل شيء.. وها هو صاحبك يمد يديه

إليك..

لم تبدر من الكتلة الحية بادرة حياة. ظل صوت النفس المتحشرج بالشهيق والزفير يتلاحق في دوامات أشبه بدمدمة بخار ساخنة تتصاعد من فوهة بركان. ونهض عاصم من مكانه على طرف السرير السفري الذي يلمع هيكله بالبياض الناصع كأنه تابوت رخامي. مد ذراعه في هدوء وطاف بها على ذراع شهاب وجنبه الأيمن وظهره العريض الذي أداره له. ثم سحبها بسرعة وهو يمني نفسه أن الكلمة يمكن أن تنفذ في الحجر وقد تحفر فيه ثقوب الوعي..

تعال يا شهاب نتذكر ليلة العرض الأولى. في ذلك المسرح الصغير الذي انتهى عمره القصير بالكارثة. بالطبع لم تنس الحريق الذي أتى عليه ولم نفهم أبدا أسبابه. والتقينا يومها يا شهاب وبكينا وتعاهدنا عهد العنقاء الذي قطعناه أمام الركام المتفحم وكأننا نصلي لإله غامض في قدس أقداسه المحترق. لكن لماذا أبدأ دائما من النهاية؟ يظهر يا شهاب أننا عجزنا ولم يبق لنا إلا الذكريات.. لكن تعال نبدأ من البداية.. تعال نرتجل التمثيل الليلة كما تقول إحدى مسرحيات صديق احترق هو أيضا وبقي مع ذلك حيا في صدورنا... تصور معي ساعة انفرجت الستارة. كان الصمت يهيمن على القاعة والخشبة وقطع الديكور والمتفرجين كما يهيمن الآن على هذا المكان. شبه ظلام مثل هذا الظلام. وأنا الزوج العجوز أطل من النافذة اليسرى وأترقب وصول المدعوين. وزوجتي العجوز تدخل دون أن أشعر بها وتوقد مصباح الغاز وينتشر النور الأخضر.

الزوجة: لا شك أنك عالم كبير.. أنت موهبة يا حبيبتي. كان من الممكن أن تصبح رئيسا أو زعيما أو ملكا أو طبيبا أو قائدا — صحفيا كبيرا أو ممثلا أول أو ماريشالا — لو أنك شئت ذلك فحسب. لو كان لديك الطموح الكافي.. لكن ذلك كله سقط في الهوة.. الهوة السوداء..

وأرد عليها أنا الزوج العجوز: فيم كان يفيدنا ذلك يا حبيبتي؟ لو حدث لما كانت حياتنا أفضل مما كانت.. ومع ذلك فنحن سعداء راضون.. أليس كذلك. . . نحن في مركز محترم.. وأنا قائد ورئيس على كل حال. وما دمت أعمل حارسا لهذا البيت فأنا قائد عظيم.

ويرن الجرس بعد ذلك رنينا متواصلا — ويتوافد المدعون أفرادا وجماعات.. ونجري أنا وزوجتي العجوز من باب إلى باب، ندخل ونخرج ومعنا الكراسي والمزيد من الكراسي. ويتوالى رنين الأجراس ويتوافد المدعوون. والكراسي لا تكفي كل المدعوين. والقاعة لا تتسع لكل الصفوف. وأجراس تدوي وأجراس. ومدعوون جدد باستمرار. وأنا أرحب بالضيوف المنهمرين.. تفضلوا أيها السادة ـ تفضلن أيتها السيدات. وأنت أيها الصغير — هنا مكان لك مع السيدة الشابة الجميلة والكولونيل.. ادخلوا.. ادخلوا.. وزوجتي تجري لاهثة من باب إلى باب تحمل المزيد من الكراسي وتصيح أوه! أوه! ما أكثرهم! المكان يضيق بهم! لا يمكن يا زوجي أن تكون قد دعوت البشرية كلها.. لا يمكن أن تكون كل هذه الأعداد مهتمة بسماع الطبيب.. وآه منك ومن نسيانك يا زوجي الحبيب!..

واطمئنها أنني لم أنس أن أدعو الخطيب وأشدد عليه بالحضور. إنها تعلم أنني لست فصيحا كما ينبغي ولا أفهم في صوغ العبارات الرنانة والكلمات المؤثرة. وبرغم حبها لي، في المسرحية وحدها

بالطبع، وبرغم قلقها الدائم علي لأنني أتعب أكثر مما تحتمل سني التي زادت على التسعين، ولأنني لم ارتد سترتي الصوفية بالليل ـ برغم هذا كانت تعلم أن حبي لها أقوى من كل ما أردده بلسان المؤلف، وأنني الطفل اليتيم الحزين الذي يجلس على حجرها ويتعلق بصدرها ويتمنى، على العكس مما تقتنيه إرشادات المخرج والمؤلف، يتمنى أن يتشبث بها ويرتبط بقلبها وجسدها بالرباط الأبدي. هل تذكر يا شهاب؟ هل تذكر حبي لزوجي العجوز هيفاء ابراهيم؟ انتفاضة كل شعرة في كلما رأيتها، تلعثم لساني واصفرار وجهي وارتعاش شفتي ويدي كلما هممت بتوجيه الكلام إليها أو الرد على أسئلتها وثرثرتها المتواصلة؟ لا يمكن أن تكون قد نسيت. لقد عرضت عليّ أن تتوسط لتخطبها لي أو على الأقل لتقرب سماءها البعيدة مني. ولكم عنفتني وضربتني باللكمات القوية على صدري.. تحرك يا حجر! انطق يا صنم!.. وتحرك الحجر أخيرا ونطق الصنم فارتدت إليه الصدمة من حجر أقسى وصنم أعتى. تزوجت هيفاء بعقد عرفي من الممثل الكبير ذي الصوت القبيح والنظرات الشرسة والعبارات المتورمة. ومرت شهور فرماها عظما بعد أن نهشها لحما. وسقطت في ظلمات الكمبارس التي لم تطف فوقها أبدا. في نفس العالم السفلي الذي سقطنا فيه يا صديقي ولم نخرج. أنت في غيبوبتك الطويلة وأنا في غربتي. لكن لا.. لا يا صديقي لله آن أوان الخروج والصياح والصراخ! آن أوان الوقوف على الأقدام وتبليغ رسالتنا للمسرح والعالم والأرض والبشرية! لهذا جئت إليك ولا بد أن تسمعني! لهذا جئت ولا بد...

كانت الكتلة الحية قد تحركت وهو لا يدري. انتصب الجسد القصير الممتلئ على الفراش نصف انتصابة وأسند ظهره للمخدة المستطيلة المطرزة بخيوط ذهبية ترسم طاووسا ملون الريش بذيل أزرق مبالغ في طوله. والتفت عاصم فوجد أمامه عينين مفتوحتين تحدقان في الفراغ. لم يطرف لهما جفن ولم يحسا به أدنى احساس. لكنه امتلأ بالثقة وتيقن من أن الأمل ليس بمستحيل. واقترب منه ووضع كفه الطويلة النحيلة الأصابع على صدره. ظلت العينان تحدقان في الفراغ والكتلة الحية فاقدة لكل أثر للحياة. لكنه لم يفقد الأمل الذي تصور أنه يقترب منه بأسرع مما قدر. وعاود كلامه وهو يذرع المساحة الضيقة ويلف ويدور حول الكرسيين الوحيدين في الغرفة في ذهابه وإيابه.. لا بد أنك تابعت كلامي وعايشت الحركة التي ضج بها المسرح. حضر المدعوون جميعا ولم يتخلف أحد.. وربما وقفت صفوف منهم خارج الأبواب لأن القاعة ازدحمت عن آخرها والممرات والزوايا والأركان. كلهم جلسوا على الكراسي الخالية المتراصة صفا وراء صف أمام جمهور المتفرجين. الكل حضروا وتجسد الوهم حقيقة ترجف لها القلوب وتتوقف الأنفاس وتذعر العيون. كل الصحفيين والعلماء. كل الحراس والسجناء. الشيوخ والقساوسة والعازفون والنجارون والمهندسون ورجال الشرطة والتجار وموظفو البريد والبرق والأرشيف وعمال السكة الحديد والملاك والمعدمون والمليونيرات والمتسولون ورجال الضرائب والجمارك والبحارة والبناؤون والمطربون والخدم المأجورون والأطباء والمصلحون والمتمردون والقانعون واللصوص والنشالون والمعلمون والمخربون.. كلهم

كلهم يا صديق..

حتى الأشجار والكلاب والقطط الضالة والمترفة التي كتبت عنها.. حتى قطتك السوداء السمينة التي كانت تتكبر عليّ باستمرار وترفض أن أربت على ظهرها الذي يتقوس وينتفش وتتحفز معه مخالبها كلما حاولت أن أمر على رأسها وشعرها.. كلهم كلهم جاءوا من جهات العالم الأربع ليستمعوا إليك.. نعم إليك أنت بالذات.. أنت الذي دعوته ليلقي خطبتي ويبلغ رسالتي الأولى والأخيرة... أنت الخطيب الذي انتظره الجميع ومازالوا ينتظرون...

توقف عاصم في وسط الحجرة ورفع ذراعيه إلى أعلى كأنه يتلو صلاة لا يستطيع تأجيلها. ثم اقترب من الكتلة الحية التي ثبتت نظراتها الجامدة في الباب الزجاجي المقابل وقال:

نعم لا بدَّ أن تثق بنفسك. لا بد أن تؤديه كما أديته أداء رائعا قبل عشر سنوات.. بل عشرين بل ثلاثين. ـ تقول لماذا؟ وهل يمكن أن تنسى؟ هل يتصور أحد أنك تجاهلت الامبراطور؟... استمع إليّ. استمع يا شهاب إلى هذه الكلمات. هذه الكلمات التي تبادلتها مع زوجتي كما يتبادل الحواة الجمرات أو الفرسان الحراب المشتعلة بالنار ـ وها أنا الزوج العجوز أصيح بزوجتي:

ـ يجب علينا إنقاذ العالم!

وترد زوجتي هيفاء كالصدى:

ـ سينقذ روحه بإنقاذ العالم..

وأهتف مرة أخرى: حقيقة واحدة للجميع!

ويرد الصدى الحبيب: حقيقة واحدة للجميع!

وأهتف مرة ثالثة: اسمعوني.. لأن عندي اليقين المطلق!

تجيب الحبيبة: اسمعوه لأن عنده اليقين المطلق!

ونصرخ معا بصوت واحد يخرج من حنجرة البشرية: الجميع ينتظرون وصول الخطيب.. لا بد أن يصل فقد قاسينا الأمرين.. انتظروا ولا تيأسوا. حان وقت وصوله..

توقف عاصم النجار وسط الحجرة وهو يلهث من التعب والصراخ كان قد مثل الدورين معا، دور الزوج العجوز والزوجة العجوز ولم يكف عن التلويح بيديه وذراعيه في كل الاتجاهات والتعبير بهما عن شتى الانفعالات والايماءات. واقترب في ثقة من السرير السفري والكتلة المحدقة في الفراغ وهو يقول:

كنا جميعا ننتظر وصول الخطيب. أتدري من جاء أيضا ليستمع إليه؟ أنت تعلم بالطبع ـ فأنت الذي علمت الجميع ولقنت الجميع أدوارهم ومخارج كلماتهم وضبطت حركاتهم وإشاراتهم. من الذي جاء؟ قل أي اسم! تكلم يا شهاب! إنه الامبراطور! الامبراطور بنفسه جاء يزورنا!.. صاحب الجلالة نفسه في دارنا.. في دارنا!.. وتنطلق موسيقى وتنفخ أبواق، ويغمر ضوء وهاج خشبة المسرح والنوافذ والجدران والكراسي والشخصيات المرموقة والشخصيات المغمورة التي تجلس عليها والواقفين في الأركان المظلمة والقابعين كالقطط أو الجراء الصغيرة تحت الكراسي والأرائك والمزهوين بالثياب الفخمة المزركشة وأشباه العراة المستورين بالهلاهيل المرقعة والحفاة.. ويدوي صوت زاعق يخرج مني كل ليلة أنا الزوج المحظوظ..

سيداتي سادتي! انهضوا أجمعين! مولانا المحبوب بيننا.. مولانا سمع استغاثتنا وجاء لينصت بنفسه إلى

رسالتي التي سيبلغها له الخطيب.. هل تسمعني يا مولاي؟.. هل تراني؟.. أنني أرى وجه جلالتكم.. جبينكم المعظم.. والتاج المتلألئ على جبينكم.. والأكليل الذي يحوط وجهكم وجبينكم وتاجكم بهالة العظماء والقديسين.. لكنني لا أستطيع أن أصل إليكم أو أسمعكم صوتي.. أكثر عبيدكم إخلاصا ووفاء لا يستطيع أن يشق الزحام ويصل إليكم... لكن الخطيب سيأتي حتما.. سيلقى أمام وجهك العظيم خطبتي الهامة.. بل استغاثتي يا مولاي العظيم واستغاثة هؤلاء المدعوين وكل الذين لم يتمكنوا من الحضور.. استمع إلى الخطيب يا مولاي وأنصف عبدك الذليل... رد الحق لكل هؤلاء العبيد ـــ. ولمن يذهبون إلا إليك وأنت النصير.. لمن يشكون إلا إليك وأنت الملاذ الأخير..

انتهى عاصم من هتافه وصراخه وشعر أنه قذف سيلا من الحمم في أذني شهاب الذي بقي متجمدا كالصخر العنيد. وأحس بشيء من الارهاق الذي يقارب الاغماء فشد كرسيا وجلس عليه. مال برأسه على المسند الخشن لحظة ثم أفاق على صوت نفذ في أذنه كهبة ريح مفاجئة ممدودة: هوه! هوه! قام من مجلسه كالملسوع ولم تسعه الحجرة الضيقة من الفرح. وازدادت فرحته الطاغية عندما خيل إليه أن العينين المرهقتين تتطلعان إليه في فضول. وعاودت الحمم انطلاقها دون توقف:

هيا يا صديقي!.. هيا فالجميع ينتظرون. والامبراطور نفسه ينتظرك، مولانا العظيم الذي جاء بنفسه ليسمعك... نعم نعم... الجميع ينتظرون.. قم وأد واجبك!!..

لماذا تنظر إليّ هكذا؟ ألست صديقك عصام النجار ألم تلقنّي كل الكلام الذي قلته وحفظته عن ظهر قلب؟ أتشك في أن الخطيب قد وصل وأنني هتفت صائحا وهتفت معي زوجتي الحبيبة العجوز... زوجتي الحبيبة المستحيلة التي خانتني كما خانني الأصدقاء.. هو الخطيب! إنه هو بلحمه ودمه!.. وصل فعلا أيها الناس! وصل فعلا وستستمعون إليه في الحال! نعم يا صديقي شهاب! فتحت الباب الكبير على مصراعيه ببطء وتقدمت في صمت. أشبه برسام أو شاعر من القرون الماضية. على رأسك قبعة من الجوخ الأسود واسعة الإطار. وتتدلى على صدرك ربطة عنق كأنها عقدة ضخمة مسترسلة.. وتغطي كتفيك ونصفك الأعلى سترة خضراء فضفاضة. كانت له لحية قصيرة وشارب. لكن لا تكترث بما كان في الزمن القديم. فها أنت تخطو وسط الزحام كأنك تنزلق أو تتزحلق، تسير في طريقك لا تبالي بالأيدي التي تلمس ذراعك لتتأكد من أنك موجود بلحمك وعظمك وأنك جئت وسوف تلقي خطبتك وخطبتي وخطبة الجميع.. الخطبة التي ستنقذ العالم وتأخذ بيد البشرية الضالة.. نعم لقد وصلت يا صديقي. والجميع ينظرون إليك بعيونهم وآذانهم وكل خلية في أجسادهم وكل نقطة دم في شرايينهم وأوردتهم. وصلت يا صديقي ولست حلما ولا وهما..

اقترب منه عصام ومال برأسه الصغير الذي خطه الشيب على رأسه. زعق فيه بصوت دوى في فضاء الحجرة الضيقة المتربصة كأنه يخرج من مكبر فظيع للصوت: قم يا شهاب! قم من الرماد واحترق وتلألأ كما كنت تفعل كل ليلة! قم وأبلغ رسالتي ورسالتك ورسالة كل هؤلاء...

وادار حـول نفسـه عـدة دورات وهـو يشير بـذراعيـه في الهواء ولا يكـف عـن إصـدار الأوامر والنـواهي والأصـوات. وأخذ يذهب ويجيء فوق مربعات البلاط المتتـاليـة البيـاض والاخضرار وهـو يهتـف: قـم أيها الخطيـب! قـم أيها الخطيب!

تردد الصوت وراءه مرة ثانية. كان في هـذه المرة متحشرجا وقـويا كـالصفير في مزمار مثقوب. وخيـل لعصام أنه صوت آخر لا عهـد له بـه. والتفت وراءه بعـد أن أخرج نفسه بمشقة من الدور الذي اندمج فيه إلى حد الغيـاب. كانت الكتلة الحيـة قد تحركـت ومـالت بجسـدهـا الضخـم إلى الامـام. وكـانـت العينـان السـوداوان الواسعتان تحلان تعبيرا يشبه الحسرة أو الاستغاثة أو التألم من العجز والحرمان.

أسرع عصـام يلبـي النـداء الأخـرس وأقبـل على المريض منـدفعـا وهو يفتـح صـدره ليحتضـن رأسـه وصـدره ويضمهما إليـه بشـدة. وأخـذ يمطـره بكلماته التـي لم تعد جمرات حـارقة بـل دعوات مفعمة بالثقة والفوز المحقق:

- كنت أعرف أن تجربتي ستنجح. كنت أعرف أنـه كامـن فيك يـريد أن يستيقـظ ويموج بـالحركة والكـلام والمعنى. هـذا الجنـون المسرحي الـذي متنـا فيه عشقـا وغرامـا وهياما. هـذا المعبود الـذي رحنا نبحث عنـه في غربتنـا وغيابنـا كما يبحث شبح قيس الهائم في مضـارب القبائل عن خيمـة ليلى. لم نسقـط يـا صـاحـب ولم يسقط المسرح. رغم كل شيء لم تنطفىء يا شهاب ولم تتحـول إلى رماد. وإذا كنـا قد سقطنـا في الحريـق الكبير فبامكـاننـا أن ننهـض مـن بقـايـا الـرمـاد والأنقـاض والدخان.. تعال.. حـاول أن تضع قدميك على الأرض. استنـد على كتفـي ولا تخف. إنهم يتطلعون إليك وينتظـرون. سيداتي سـادتي! مـولاي صـاحـب الجلالـة الامبراطـور! مواطنـيّ الأعـزاء! يا أبنـاء الأرض المريضـة التي امتـلأت بالثقـوب وتهددكم كـل لحظة بـالسقوط منهـا إلى الظـلام. إلى المجـازر الجماعية والمقـابـر الجماعية والتلوث الذي يـزحف ليغطيكم كالكفن الأسود الكبير وينفذ إلى صدوركم ورؤوسكم وأطفالكم وأجنتكم في الأرحام ليفترسهـا بعد أن افترس الكنـوز والتهـم الخضرة التي ورثتمـوها مـن أسلافكـم. زملائي ورفـاقي في الكفاح! أتوجـه إليكم دون تمييز في السن أو الجنس أو اللون أو الدين أو المكانة الاجتماعية... أتوجه إليكم لأطلب منكم السكـوت والخشـوع.. لأقدم إليكم الخطيب..

كان شهـاب قد التصق به كطفـل هائل الحجـم يفتـش عن ثـدي الأم الحنـون - وحاول أن يحركه قليلا ويساعده على مد ساقيه ليلمسـا البساط الصغير المفروش أمام السرير. تأكد له أنه جبل راسخ بأمر الطبيعة الأقـوى منه ومن كـل محاولاته. ومـد ذراعـه فقـرب الكـرسي الـذي كـان يجلس عليه. ونـدت مـن المريض آهـات متكررة كدفعات زوبعة ساخنة أو دفقات ماء مغلي. صرخ عصـام في أذنه: لا بـد أن تلقـي خطبتـك! لا بد أن تبلـغ رسـالتـي ورسالتك! الجميـع ينتظرون، الامبراطور جاء بنفسه ليسمعك.. هيـا يا شاب! ليس مـن الضروري أن تقف فـوق المنصـة. لا داعـي لأن تـوزع التـوقيعـات على الحاضريـن. المهم أن تقـف كأي خطيـب فصيح وراء هذا الكرسي وتنطق بالرسالة. تمامـا كما يفعـل أي أستاذ عظيـم. إننـي أبكي وتبكي معي زوجتـي الوفية ويبكي الحاضرون. حتـى الامبراطـور يمسـح الدمـوع بمنديله الملكي الشفـاف المنسوج

من خيوط الذهب والحرير قم! قم يا شهاب! قم وراء هذا الكرسي وقل كلمتك!.. قل كلمتنا جميعا ولا تدع المسرح يسقط.

كما تحدث المعجزات فجأة وبغير قانون أو تدبير، أطلق شهاب صرخة أسد غاضب ينتفض ويفجر قيود الشلل القديم. ولف عصام ذراعيه حول كتفيه وصدره ورفع جذعه الضخم إلى أعلى فاستجاب له. قرب منه المسند الخشبي وشدد قبضة يديه عليه. واستطاع المريض أن يشد قامته قليلا ويلف قبضته على حافة المسند الذي ثبته عصام بكل قوته. وتدافعت الآهات المتبورة والحروف المهشمة من فم الخطيب كالغطيط أو الأنين بغير حساب. أخذ صدره يتحشرج

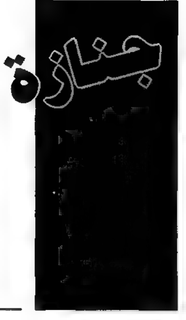
بأنفاسه الملتهبة وهو يدمدم بالحروف وأنصاف وأرباع الحروف: هو.. هو.. هو.. هيه.. هيه.. هيه.. مم.. مم.. جو.. جو.. جو.. وعصام يتابعه ويشجعه ويربت على ظهره: قل كلمتك للجميع !قلها على الملأ كله! لم يضع كل شيء! لم يتحطم كل شيء! المسرح فيك ولم يحترق! المسرح حي ولن يسقط أو يموت! قل يا شهاب! بلغ رسالتك ورسالتي ورسالة الملايين المقتولين والمنسيين! قل! قل! قل!

وانفتحت ضلفة الباب الزجاجي على مهل وأطل منها وجه الأم ومن خلفه وجه هديل. استقبلتهما الآهات والتنهدات وشظايا الحروف والكلمات التي صدمت وجهيهما ونفذت في اللحم والجلد والعيون كالإبر المحمية في النار: هو هو: هو. جو. جو. جو. ميم. ميم.. ميم.. صرخا في نفس واحد: ماذا تفعل يا مجنون! ماذا تفعل يا مجنون!

ارتفعت قبضة عصام التي كانت تمسك بشهاب وتثبته من كتفيه. وانتفض جسده الذي فوجيء بظهور الوجهين والصراخ الذي انبعث منهما كأنما صدمه وجه قطار مسود يتصاعد منه صفير وحشي. وأفلت الجسد الهائل وارتطم بالأرض وكصخرة وقعت من أعلى الجبل. وفي لحظة كانت الكتلة الحية ممددة على البلاط لاهثة الأنفاس، وجسدا المرأتين ينحنيان عليهما يولولان. لم يدر ماذا يفعل. تحرك في اتجاه الباب المفتوح وهو يتمتم بكلمات محمومة تخرج منه ولا يدري إن كانت قد أفرغت شحنات الرعب والأسف والاعتذار. ووجد نفسه في الصالة يتعثر في مشيته ويطارده نشيج الزوجة والابنة: منك لله! وفي طريقه المعتم كأنه يجتاز نفقا خانقا إلى باب الشقة وقعت عينه على الباقة التي جلبها معه موضوعة في زهرية من الكريستال اللامع وسط الظلام. والزهور تطل منها كوجوه أطفال يحدقون فيه بعيون متسائلة مذعورة. أغلق الباب وراءه وهو يقول لنفسه: حاولت وحاولت. لكن من قال إنني السيد المسيح؟!(*)

(*) القصة عن محنة الصديق الفنان المسرحي محمد عبد العزيز، فرج الله كربته وردّه إلينا من غربته وغيبته.. وقد كانت «الكراسي» من أنجح العروض المسرحية التي أخرجها ومثلها بين أوائل الستينيات وأواخر السبعينيات، وقد رجعت إلى النص الذي ترجمه إلى العربية الأستاذ حمادة ابراهيم، سلسلة المسرح العالمي، الكويت، العدد ٣٧، الجزء الأول من أعمال يونيسكو.





○ د. صالح سعد

ساعات قليلة فقط هي التي مضت ـ ما بين الظهيرة والمساء ـ ولكنها كانت كافية جدا لكي يتم فيها كل شيء بسرعته المعتادة ـ في مثل هذه الأحوال ـ منذ أن تمدد جسد الطفل النوراني بشكل مضاعف وغير متوقع بين ذراعي الجده الباكية، وحتى عاد الرجال واجمين يحملون حفار القبور الكسول، بعدما أعياهم البحث عنه بين زوايا المقابر المتهالكة، حتى وجدوه أخيرا ملقى شبه نائم في مقهى حقير توسط مقبرتين مهدمتين، كملتقى للحشاشين من أمثاله، ولغيرهم من الصعاليك..!

قد كانت هذه الساعات القلائل كافية جدا ـ أيضا ـ لكي يتم إعداد ساحة المدينة لاستقبال جموع الأطفال الغاضبة، أولئك الذين هبطوا إليها من الجهات الست فور ذيوع خبر وفاة الطفل النوراني بين المجرات الواسعة!..

كانوا يهبطون بغير نظام يحملون أحجار النار، ومشاعل الدم السامة، في انتظار عودة الأب الهارب.!

وبالتالي فلم يكن بمستطاع الأب المذهول الفرار من ملاقاتهم بصدر رحب، عندما قذفه الطريق النازل من المقابر نحو الساحة يحمل في جيبه حفنة من تراب القبر الجديد، المحفور خصيصا من أجل طفله النوراني الذي يتصور هؤلاء الأطفال المسعورون أنه هو قاتله.!

كان الأطفال يزمجرون حوله كالذئاب الصغيرة، يدقون الأرض بأحذيتهم الثقيلة، ويملؤون الفضاء بصرير أسنانهم المزعج وحتى عندما دفعته صدمة لقائهم الأولى إلى الوراء ـ قليلا ـ بحركة لا إرادية ـ فإنهم تصوروا أنه يفكر في الهرب مرة أخرى، وكان هذا وحده كافيا لاستثارة غضبتهم الهائجة أكثر فأكثر، فراحوا يمرقون بسرعة مثل ريح لافحة بين المداخل، بينما توجهت منهم مجموعة خاصة لإغلاق المخارج بوجهه، هكذا أحكموا الدائرة بينما كان الأب المسكين لا يملك أن يسقط مرة أخرى بين أقدامهم، دون أن يجد لديه صوتا يصرخه دفاعا عن نفسه!

... عندما سقطت منه الرأس في دوامة الإغماء الواسعة، بدا له الأمر كله وكأنه مجرد

كابوس مزعج لا يدري له نهاية!.

لحظات قليلة تالية، ما بين سقوط الأب، وحتى افاقته الأولى، رأى نفسه بعدها معلقا بإحكام فوق عمود ضخم من الورق المقوى ـ من ذلك النوع المصمغ بالدم ـ كان قد انتصب في وسط الساحة، في ذات النقطة نفسها التي كان يحلو له دائما أن يتوقف بجوارها ليتأمل تمثال ذلك الفارس القديم المستعد دائما فوق جواده الجامح لملاقاة الريح العاتية.! وعندما نظر إلى أسفل ـ لأول مرة ـ كان رأسه لا يزال يقطر بعضا من دمه المحترق، كانت جموع الأطفال قد أكملت عملية جمع النيران تحته مباشرة، وبعد قليل لم يكن من الصعب أن يفهم أنهم قد بدأوا تنفيذ حكمهم الغامض برجمه قليلا قبيل الحرق، وخاصة عندما وخزت صدره قطعة معدنية مسنونة قذفها إليه طفل كان قد بدأ في تكسير لعبته الصغيرة، وكانت تلك هي الإشارة الأولى لجموع الأطفال، أن يبدأوا في تحطيم اللعب المعدنية الصغيرة ـ التي جلبوها خصيصا معهم لهذا اليوم ـ استعدادا للرجم!.

كان المنظر مرعبا بدرجة لا تطاق ـ بالنسبة له ـ لذا فقد أغمض عينيه غير مصدق، حاول أن يستنجد بالصحو من هذا الكابوس القاتم، لكنه لم يعثر في داخله سوى على رغبة قابضة حملته فجأة وبسرعة غريبة إلى الوراء عاما بأكمله أو أقل قليلا..!

وهنا استطاع الأب المصلوب فوق عمود الورق المقوى المصمغ بالدم أن يرى كل شيء مرة أخرى، وكأنما هو يحدث الآن بين ناظريه!. رأى أول مرة جاءهم فيها الطفل النوراني هكذا وحده، قطعة ضوء انزلقت فجأة من قاع الأم المذهولة أمام جمع النساء دون حاجة إلى مساعدتهن، وعندما ضربوه على مؤخرته لكي يبكي مثل بقية الأطفال، أدار وجهه مستاء، وراح يقلب بصره بين الجمع عله يتعرف فيهم أولئك الذين سوف يحظون بشرف قرابته، ورآه فيما بعد يستقر بين الأيادي والضلوع الباردة دون خوف وكأنه يعرف الجميع قبل معرفة شخصية!.

ثم رآه يضيق بفراشهما القذر ـ بعد شهرين تقريبا ـ واذن فلا بد لهما من اتخاذ القرار الصعب.. وهكذا اقتطعا رغيفي خبز، وحفنة قمح، وبعضا من السجائر، حتى اكتمل لديهما مبلغ معقول، فاجتمعا إلى المائدة الشهرية المكسورة، ليرتبا خطة الحصول على سرير له مستقل يمارس فيه حريته، صحيح أن هذا الأمر استغرق بعض الوقت في التفصيل والتفضيل، ولكن كان لا بد للنية أن تكتمل من بعد البسملة والحوقلة، فاشتروا ـ أخيرا ـ سريرا خشبيا صغيرا ـ لم يكد يطئه حتى تحول إلى حوض بنفسج عجيب!. وكان هذا يحدث أمامهم كأنه السحر، ولم لا فقد كان الصغير ينثر من فمه الزهور كلما ضحك أو بكى وكأنما كان يخبيء الربيع في صدره الرقيق!.

هكذا ظل عقل الأب ـ المنزوع من عقاله ـ يتيه في حرية من الأزمنة والأمكنة، يلتقط الصور والأحداث من حقول الذاكرة الغارقة في ضباب المغيب، ويتابع عربة العادة في سيرها المرسوم، إنه هو ذات التاريخ الذي قطعته من قبل في زحمة التفاصيل اليومية المرهقة، تلك التفاصيل التي يراها الآن تحترق تحت قدميه بين كومة النيران التي يجمعها أولئك الأطفال المسعورون لأجله منذ الظهيرة.

فها هو، وتلك هي زوجته، يعدان في المساء طعاما من هشيم، لا يغني من جوع، بعد ما سئم طفلهما الرضاع، مبديا بعض الرغبات الغريبة التي تشبه رغبات الكبار، واذن فلا

مناص من أن يلقيا به إلى صدر الجدة لكي تتكفل هي بحاجاته الغريبة التي يعجز عن سدادها دخلهما الشهري الرضيع، حدث هذا كله في نفس الوقت الذي أخذت فيه ألسنة الأهل والأقارب تتناقل الحكايات عن الطفل النوراني، باعتباره طفلاً مبدولاً، جاءت به العفاريت محل الطفل الأصلي المولود من أبوين طبيعيين تمام!.

وبالرغم من مرور عدة أشهر على ولادته حتى الآن، فإن العائلة لم تستقر بعد على اسم له، حقيقة كان الاسم موقعة لم يحسمها الرحيل المفاجيء، فالبعض اختار صيغة الماضي المتكرر، تلك التي تؤيد ذكرى الراحلين الأعزاء وكان هؤلاء هم حزب الأب الذي فجعه الموت في أكثر من عزيز، بينما أصر البعض الآخر ــ حزب الأم ـ على صيغة المستقبل القريب كمفتاح للأمل المنتظر!.

رأى هذا كله ـ وما تلاه ـ بعيون مفتوحة على اتساعها غير مصدق حتى وقعت عيناه على أحداث الليلة الأخيرة الباردة، تلك الليلة التي رأى فيها الصمت ـ لأول مرة ـ رؤية العين المجردة، وكان ـ أي الصمت ـ ملونا ببعض من بياض النهار المخلوط برماد الفجر!.

كان الصمت قد هبط ليلتها على المنزل المائل، يشيع سحب الكآبة الداكنة، تتجول بين صدور الساهرين الذين تصادف أن ضاع منهم النوم اليومي لكي يروا بأعينهم هبوط الصمت وصعود النور معا!.

كان الصمت علامة، لم يدركها سواه، لذا فلم ينقطع بكاؤه طوال الليل، كان آسفا أشد الأسف من أجل هذين الأبوين الشقيين اللذين لم ينجحا في الاحتفاظ به لأطول فترة!. أما هما فقد جلسا من حوله ـ لحظتها ـ كأبلهين دفع بهما حظهما العاثر لكي يشهدا كيف يولد الموت البطيء خطوة خطوة.. ولما لم يجدا لأنفسهما مخرجا من خيمة الصمت التي سقطت فوقهما صرخ الأب محتدا ـ فجأة ـ بوجه الزوجة الباكية:

* وإذن.. قولي لي:
فيما ضياعنا بلا ضياع!؟
فيما القتال خلف الورق!
فيما الهتاف
والصمت
والتربيع
والتدوير عن حقيقة كاذبة؟!
وإلا هاتها واعطها رقما..،
هل تزن الحقيقة ثمن الرغيف،
وعلبة الدواء،
وتذكرة الطبيب!؟
هل تكفي الحقيقة لكي نسقي سقيما من جفاف!؟

.. وبالطبع كانت الزوجة قد اجترعت الجرعة الأكبر من دخان الصمت فلم تقوَ على الاجابة، بل أنها لم تهتم كثيرا للهذيان المفاجيء الذي أصاب زوجها، فقد تعودت على مثل هذه الحالة من الإلهام التي تصيبه عادة، كلما نزلت به نازلة، فيصبح ـ كما هو الآن ـ طنانا بالفصاحة، يتحدث بلسان الأنبياء المزيفين!. لكن الأب ــ الملهم ــ لم يعجبه

سكوتها، فانتزع عنها الطفل الذي كان نوره ينطفىء تدريجيا وساعة بعد أخرى، وراح يدور به كالمهووس يلاعبه بعنف، يقذفه إلى أعلى ويتلقاه صارخا فوق صدره الخشن، ثم يهدأ قليلا، يدعوه لكي ينام بالغناء والرقص والتدليل، دون فائدة.. كان كل شيء قد تحدد، ومن ثم فقد اتجهت عقارب الساعة غير مبالية إلى الأمام دون أدنى تراجع، وما هي إلا ساعة أو تكاد، حتى انفجر النهار المدمى عاريا دون حياء..!

«نهار كان ــ لو ترونه ــ كسيحا، بغير قلب، كنبتة شيطان بلا أمس أوغد، هو ذلك النهار الأخير.. ولكنه كان على أية حال نهارا مناسبا تماما لمثل هذه النهاية الكئيبة!».

تلك كانت هي النتيجة التي توصل إليها الأب المصلوب، عقب عودته من رحلة الذكرى مباشرة، ولذا فقد بدأ يتابع ــ في رضا ـ سرعة انتشار النيران من حوله، وكيف كانت تنفذ خلال أعصابه المحترقة من باطن قدميه وحتى الفخذين وما بينهما!.

..كانت أيادي الأطفال قد فرغت تماما ـ عندئذ ـ من بقايا اللعب المعدنية، لذا فقد توقفوا جميعهم عن رجمه، وراحوا يتطلعون إليه في برود متناه، عاقدي الأيدي على الصدور، والحواجب فوق العيون، كل ينتظر اللحظة الحاسمة، عندما تسقط الرأس داخل الصدر الخشن، كما هي العادة دائما!.

وعندما نظر إليهم ـ لآخر مرة ـ ابتسم محييا، في مرارة راضية، ثم تثاقلت رأسه نحو الفضاء البعيد ـ لآخر مرة أيضا ـ ليرى القبة الزرقاء اللانهائية، وقد توسط كبدها طفل جميل، بعينين جاحظتين، شاخصتين وتحتهما فم رقيق انفتح قليلا، فانسابت منه أغنية جميلة، كأنها نداء:

«أبتاه..

أيها المخلص..

لما تركتني وحيدا،

ظامئا،

بلا جرعة ماء!.

علا فجأة صياح الأطفال مهللين، مستبشرين، فقد سقط الرأس أخيرا على صدره الخشن، بينما كانت النار قد قاربت على التهام الصليب الورقي تماما، وراحت تتحول إلى مجرد سحابة من الدخان الداكن المتصاعد نحو كبد القبة الزرقاء ليغطي ـ لآخر مرة ـ وجه الطفل النوراني الجميل..!

... وفي الصباح.. كانت المدينة قد أفاقت كلها ـ من نومها المعتاد ـ لتعبر الساحة الكبيرة، كل إلى عمله، تحت ظلال التمثال الضخم للفارس القديم المنتصب فوق جواده، الجامح مشيرا نحو الأمام، بينما انتظمت صفوف الأبطال الواقفين في ساحات المدارس، يغنون أناشيد الصباح البهيجة، وكأنهم ليسوا إلا أسرابا وديعة تعشق النور البعيد!.

الملك... مرة أخرى

○ عبير عزّاوي

ـ أنت دائما تجيدين اللعب

نظرت إليه بحدة

ـ وتجيدين الفرار أيضا

قال بمكر.. حرك القطعة التي كانت في يده وهمس:

ـ كش ملك

كان ينشر قطعه بصورة شيطانية..يفعل كل شيء بصورة شيطانية..

نظرت إلى المربعات السوداء والبيضاء..تلاعبت أمامي القطع المتناثرة..رمقتني بنظرة احتقار.

حوّلت نظري إلى وجهه..عضلات وجهه التي كانت مشدودة قبل قليل انفرجت..واستطالت شفتاه إلى جهة واحدة راسمة ابتسامة سخرية..نظرت في عينيه..وهاجمتني تلك القسوة.. نفس القسوة التي أكرهه بها.. ارتجفت..تشنجت عضلات معدتي

وشعرت بألم الأقياء المقيت..كان ثقله الجاموسي يرزح على روحي

تبعثرت نظراتي على الأحجار.. أحجاري ترتجف في مكانها وتنضغط تحت ثقل يشبه الثقل الذي يجثم على روحي..نظرتُ إلي بانكسارٍ..

وضع يده على كتفي منبهًا.

ـ دورك

انتفضتَ..ازدادت تشنجات معدتي ووصل الإقياء إلى حدود صدري..ذلك الثقل. وتلك الكف كان يجيل النظر بين وجهي ويدي الممسكة بقطعة لا أدري ما هي..مترقبًا حركتي..وفي عينيه تلك القسوة المؤلمة...منذ زمن بعيد كانت عيناه الواحة الرطبة التي أتوق للهرب إليها وأنا أقطع صحراء العمر بلا مأوى..ولم أكن أعرف أن قلبه أشد خواء من صحارى العالم كلها.

ـ ما بك..انتبهي للعب

نظرت إلى يده الهاوية على كتفي..كانت يده رقة الفراشة وارتعاش النجم ودفء العش..وعندما يدسها بين خصلات شعري ويمررها على جسدي أشعر أنه يغلفني بالنجوم ويمرر على جسدي سحائب الربيع، ويجري في دمي سواقي

الاشتعال..

همهمت وأنا أحرك قطعتي

ـ كم أحب البرد!!!..

حملق في وجهي دهشًا:

البرد؟!!

حدقت في وجهه وهمست:

ـ دافىء وحميم..

تململت روحي تحت ثقله الجاموسي..قسوة نظرته تزداد حدة وتوحشا.. وروحي ترتجف نائية بحملها، وضع يده ماسحا خصري..عاودني الشعور بالإقياء..ذلك العجوز مسح خاصرتي أيضا العجوز الذي يتلقفني وأنا أعبر الطرقات إلى المنزل، وكانت قامتي الصغيرة تصل إلى منتصف فخذه..كنت أكره أسنانه المسودة، ويده الضخمة التي تجوس رقبتي وتنزل متحسسة ظهري وتتمسح بخاصرتي كقطة جرباء..كان يقول إنه يداعبني..وأتذكر أبي يداعب شعري ووجنتي..ورافقت يده الضخمة سني حياتي مثقلة ليالي أرقي الطويلة..أحاول الهرب فلا أجد سبيلا ويوما عن يوم..وسنة عن سنة يزداد ثقلها على جسدي..كان ثقله الجاموسي يملأ جسدي ولم أكُ أعرف أن ثقلا سيجثم على روحي مطفئا جمر الاتقاد.

كل الوافدين بعده كانوا يشبهونه قسوة وذئبية..وكانت أيديهم تثقل جسدي وروحي..وكانت صورة أسنانه المسودة ويده الضخمة تتطاول وتغلق أمام ذاكرتي مصاريع الحنين..

كلما اقترب طيف من بوابة تبر عمي تخفق الروح، تنسى ثقلها، وعندما يتضح الطيف يبدو هو متسربلا كل مرة بإطار جديد.. كل الطيوف كانت تنتهي بوجهه وعينيه القاسيتين..فأنفتل هاربة..أركض في حقول حلمي..أشهر خنجر غضبي وأغمده في صدر الحلم الممتلىء به فيدمي الحلم ويبتعد هو ظافرا بانتصاره وانسحاقي..

هس صوته قرب أذني

ـ ملك

أمسكت بقطعة، ضغطت عليها..خيل إلي إنها تشظت إلى آلاف القطع

نثرت المربعات السوداء والبيضاء..صرخت:

ـ أكـ..رهـ...ك

وانهار كل ثقله من على روحي

اشرأب.. انتفض.. أمسك كتفيّ

أحسست بنفسي أطير.. وقد تخلصت من كل أحمالي.. وهرعت إلى حلمي أستعيد نبضاته

صرخ في وجهي:

ـ أنت جاحدة

وغرس أصبعه في عيني



مسرحية العدد

□ اثنان فوق ارجوحة

ج.د. سالينجر
ترجمة د. وانيس باندك

اثنان فوق أرجوحة

تاليف: ج.د. سالينجر
ترجمة: د. وانيس باندك

ولد «جيروم دافيد سالنجر» عام /٩١٩/ في مدينة «نيويورك» وتعلم في مدارسها العامة، ثم انضم إلى الأكاديمية العسكرية.

وبعد قضاء فترة وجيزة في جامعتي: «نيويورك» و«كولومبيا» انقطع للكتابة، وبدأت تظهر قصصه في الدوريات بدءا من عام ١٩٤٠.

نالت روايته: «ما يدهش العين» ١٩٥١ إعجاب الجمهور، خاصة الطلاب الجامعيين في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وهو على قلة نتاجه كان مثار تخمينات وتأملات كثير من النقاد والقراء.

في هذا النص المسرحي يحاول «سالنجر» أن يصور حالة شفيفة وآسرة من الألفة بين شخصيتين جمعهما الضياع والتشرد في محيط من العبث والخواء الروحي، إنهما: «جيري» و«هيتل» فتعالوا نستمع إلى وقع خطاهما وهما يصعدان إلى الأرجوحة قبل أن نبدأ معهما هذا الحوار الجارح.

المترجم

الفصل الأول
المشهد الأول

غرفة جيري، إحدى أمسيات أيلول، ظلام، يسمع ضجيج من الشارع، جيري جالس فوق السرير، عمره ثلاثون عاما، طويل، ذو وجه جذاب، لديه حزن دفين لكن تحت هذا الحزن يختفي في العمق وجه متوحش، جيري يتصفح دليل الهاتف، وبإيجاده الرقم يبدأ بطلبه.

هيتل: آلو..آلو/بعد لحظة/ آه يا شيطان/ تضع السماعة. هيتل عصبية، جلفة قليلا ولكن لها جاذبية خاصة تعود إلى طاقتها الفرحة اللانهائية.

/جيري مرة أخرى يطلب الرقم/

هيتل: آلو..آلو

جيري: /كلامه مهذب جدا، لكن بغض النظر عن طبيعة الموضوع نلاحظ سخريته/.

أريد موسكا من فضلك.

هيتل: أسمعك. من يتكلم؟.

جيري: أنا جيري رايان، التقيت بك البارحة عند أوسكار.

هيتل: آه..أنت ذلك الشاب، الذي كان صامتا طوال المساء.

جيري: البارحة بالمصادفة سمعت، أنك ترغبين ببيع البراد.

هيتل: البراد؟

جيري: لنقل هكذا في البداية.

هيتل: ولكن هذا ليس ببراد!. إنه عبارة عن صندوق من أجل الثلج.

جيري: هذا أفضل، هل أستطيع أن أمر؟!.

هيتل: ولكن..لقد أهديت البراد!!.

جيري: /بعد لحظة، هذه المفاجأة غير المتوقعة قد غيرت خطته/.

ماذا إذا. هذا ليس لطيفا منك.

هيتل: قبل قليل، سحبت البراد مع أحدهم..ليس لدي فكرة من يكون. صوفي كانت قد أرسلته. أعطيته إياه بلا مقابل. فقط كي أتخلص من ذلك الشيء غير النافع. لماذا لم تخبرني عن ذلك البارحة؟!.

جيري: البارحة كنت قد قررت أنه لا داع لوجودي في هذه الحياة.

هيتل: ماذا؟ ماذا؟

جيري: لكنني اليوم تأسفت لذلك وها أنذا أبدأ حياة جديدة. باختصار هذا اليوم، هو يوم مشهود. وقد قررت أن أمر لعندك، ولكن يبدو أني تأخرت./لحظة/. حسن، شكرا لك، أعذريني.

هيتل: لا بأس ولكن..

/جيري يضع السماعة في مكانها/

جيري: غاضبا من نفسه/دودة، هيا ابدأ حياة جديدة، ناضل/يجيب على نفسه بصورة لاذعة/ ولكن من أين أبدأ الحياة؟ وضد أي شيء أناضل ضد ملحق الأحد لجريدة نيويورك تايمز؟.

/صوت جرس الهاتف/.

جيري: يرفع السماعة بحذر بعد أن يرن الهاتف مرتين/نعم

هيتل: /بسرعة وغاضبة قليلا/اسمع لقد وجدت الحل/بسرعة قبل أن يضع السماعة ماذا يمكننا أن نفعل.

جيري: إن رقمي غير موجود في دليل الهاتف كيف وجدته؟.

هيتل: حصلت عليه من صوفي زوجة أوسكار. بالنسبة للبراد..

جيري: أعتقد أن اتصالك بي ليس من أجل البراد، بالكاد تخلصت منه.

هيتل: ماذا تريد أن تقول؟/ببرود/

جيري: على كل حال أنت وكذلك أنا، ليس لدينا أي عمل، أو ربما يبدو لك أن..

هيتل: /هائجة/ لدي ألف وألف

عمل. /هيتل ترمي السماعة/.

/جيري حائر، ولكن الحالة مثيرة بالنسبة له، هيتل مرة أخرى تطلب الرقم/

آلو..آلو

جيري: لقد قلتُ، إن اتصالك ليس من أجل البراد.

هيتل: غاضبة/ماذا تريد إذا؟.

جيري: إن صوت المرأة الوحيد، الذي أسمعه بالهاتف، هو صوت المرأة التي تقول لي كم الساعة، وفي النهاية قد أصاب بالجنون من الوحدة. لقد اتصلت بك هكذا..

هيتل: أوه..

جيري: أردت أن أتحدث مع أي كائن ضعيف من الجنس اللطيف.

هيتل: مستغربة/ وأنا ذلك الكائن الضعيف؟!. فلنبدأ.

جيري يقيّم جوابها/

جيري: اتصلت، كي أدعوك إلى العشاء، وبعد ذلك نذهب إلى المسرح.

هيتل: ولكن لماذا لم تفعل ذلك؟!.

جيري: خفت أن تقولي نعم، أولا

هيتل: ليس من الضروري..يبدو لي إنني كنت سأقول بكل سرور.

جيري: هل فهمت ما أريده الآن؟ ولكن إلى أي مسرح نذهب؟.

هيتل: أتعرف، لست مقتنعة،إنني أريد أن أذهب إلى المسرح.

جيري: لماذا؟

هيتل: بعد لحظة، ببرود/اسمع، ما هو هدفك؟.

جيري: ببرود/ أنا أعيش بلا هدف. وأنت؟

هيتل: اسمع أنت رجل. أما أنا فامرأة أليس كذلك؟ أتريد أن تدعونى للعشاء أم لا، قرر أخيرا.

جيري: المشكلة هي إنني مقيم هنا منذ شهر ولا أستطيع أن أقرر ذلك!!.

هيتل: كي تدعونى للعشاء؟

جيري: هذا هو المساء الوحيد من السنة، حيث لا أريد أن أتعشى لوحدي!.

بعد لحظة/لقد وضعت السماعة، لأنني لست على ما يرام كي أتوسل. ساعديني.

هيتل: حسن. أين نلتقي؟

جيري: كيف يمكن الوصول إليك؟

هيتل: بالمترو، إلى محطة أفينيون الثاني.

جيري: بعد نصف ساعة أكون هناك.

هيتل: حسن، إلى اللقاء

جيري: إلى اللقاء.

/يضع السماعة، في تلك اللحظة يرن الهاتف، جرس مخابرة خارجية، يرد بجلافة ظانا أنها هيتل/اسمعي أما اتفقنا..نعم إنه رايان..مخابرة خارجية؟ من أوماها؟.

بشكل غير متوقع يضع السماعة، يرن الهاتف عدة مرات.

المشهد الثاني

غرفة هيتل: مضت عدة ساعات، منتصف الليل، يسمع ضجيج ليل المدينة بشكل منخفض، يسمع وقع أقدام، أصوات، يفتح قفل الباب وتدخل هيتل مع جيري. الاثنان حيويان، لكن جيري كالسابق متعب ومثقل بالتفكير.

هيتل: احذر، لا تلمس أي شيء. في الظلام وفي هذه الغرفة الضيقة اللعينة حتى الخفاش يتمزق ويتحطم.

جيري: في العالم، لا يوجد مكان أخطر من الغرفة الخاصة. ستون بالمائة من الأحداث المؤسفة، دون أن نحسب حالات

الطلاق، تحدث في البيت. عندما تريدين أن تعيشي بسلام، كوني بلا بيت.

هيتل: بسخرية/ماذا تشرب، كوكا كولا، أم بيرة؟

جيري: كما ترغبين. أي شراب.

هيتل: أنا أشرب حليبا/بشك/ حليب ساخن؟

جيري: مفكرا/في مثل هذه الحالة أنا عجوز بالنسبة لك. أنا أفضل الكولا.

هيتل: يوجد في الكولا كافيين، الأفضل أن تشرب البيرة.

جيري: لكن لماذا؟

هيتل: البيرة بشكل ما تريح الأعصاب. على العشاء تناولت ثلاثة أقداح من القهوة، والكولا الآن بالنسبة لك....

جيري: بالله عليك لا داع لمثل هذا الكلام. أنا تعب من ذلك. اعطيني كولا فليحدث ما يحدث.

هيتل: لقد قلت لي إنك تنام بشكل سيء. الليلة لن تنام على الإطلاق.

جيري: إذا كنت تجدين إنني سأنام من البيرة، فاعطيني.

هيتل: اسمع، تعال نبدأ من جديد. وقرر بنفسك كوكا كولا أم بيرة؟.

جيري: حليب ساخن.

هيتل: ولكن فوق أي شيء تنام، حتى لا تستطيع النوم؟

جيري: على السرير، اشتريته بثمانية دولارات من كوة جيش الإنقاذ.

هيتل: بالطبع، هكذا يجب أن يكون، هل ترى سريري، فقط الفراش يساوي تسعة وخمسين دولارا.

جيري: /مستغربا ينظر إلى الفراش/طوله جيد، وعرضه يكفي لاثنين. أليس كذلك؟.

هيتل: السرير يجب أن يكون مناسبا. بهذا الشكل أو ذاك ثلث حياتنا نمضيه فيه.

جيري: ببرود/أنت تعيشين حياة ناسك.

هيتل: لماذا؟ حسن فليكن نصف العمر.

جيري: /باهتمام/وماذا يعني ذلك، أنا أمضي تقريبا كل الليالي فوق جسوركم هذه، التي تشبه عقود الألماس. أما من أجل الفسفس فلا أستطيع أن أصرف تسعة وخمسين دولارا.

هيتل: أعندك فسفس؟.

جيري: نعم أولئك أيضا يعطلون نومي.

هيتل: أنت عاطل عن العمل يا جيري؟.

جيري: أنا أعرف لماذا علي أن أشرب الحليب، ولكن أنت؟

هيتل: آه، أنا مصابة في الاثني عشري.

جيري: هل أنت جادة في ذلك؟ كنت أظن أن هذا المرض لدى النساء مثل الدراجة التي بمقعدين، عفا عليها الزمان. أما الآن فهو يصيب الرجال فقط. ما هذه اللوحة المثيرة؟ من هذه الجميلة السمراء؟

هيتل: أنا

جيري: أنت!

هيتل: نعم، ما الذي يدهشك؟ أنا أرقص.

جيري: مفهوم لقد تركت لدي انطباعا، بأن الباليه غير مناسب لك أو بالعكس أنت غير مناسبة له.

هيتل: /هائجة/كلا، أنا راقصة...

جيري: ولكن هل هذا المستر الأمريكي، هو خطؤك الأخير؟

هيتل: من؟ من؟

جيري: زوجك..!!

هيتل: كلا، «أولين» عاش معي فترة قصيرة، لم تكن كافية لكي يتصور معي. هذا «لابين».

جيري: /بمعنى عميق/ آه هذا خطؤك

الجديد إذا..!! ولكنك في هـذه الصورة أكثر طبيعيـة. أحقا قـدمـاك جميلتان إلى هـذا الحد؟

هيتل: نعـم، حتـى قبل مـرضي، لقـد نحفت كثيرا الآن.

جيري: تقصدين إصابتك تلك؟

هيتل: كلا. بـالعكس المرء يسمـن من الإصابـة بالاثني عشري أنـت مضطر أن تأكل كل يوم ست مرات. يمكن أن تصاب بالجنـون. بعد نزيف الإصـابة زاد وزني خمسة كيلـوغرامات. كـان لي شكل رائع، الكل كان يقول ذلك.

جيري: بعد النزيف الأخير؟

هيتل: نعم. أتمنى أن يكون الأخير.

جيري: إنها ليسـت مـزحة. كـم مـرة حصل معك نزيف؟

هيتل: مـرتين. في ذلك الـوقت كـان في شكل متورد..للأسف أجروا لي عملية.

جيري: الإصابة؟

هيتل: الـزائدة/ تحتار مـن نظراتـه، ضـاحكـة/ هل ترى كـم من النـواقص في جسمي؟.

جيري: / بعد لحظة/ نخب جسدك، بلا زائدة. أنا ضد الزوائد.

هيتل: / ضـاحكةبفـرح/ حسن. كـل أمراضي أصبحـت واضحة بـالنسبة لـك. الآن حدثني أنت؟

جيري: حـول الأمراض؟ أنـا صحتـي ممتـازة/ يقترب مـن الـراديـو يشعلـه ويطفئه. ثم يبدأ المشي في الغرفة/

هيتل: كفاك مشيـا يمينا ويسـارا، إن ذلك يؤثر على أعصابي

/جيري يلتفت بسرعـة، هيتل لا تبـدي أي حركة/.

جيري: أستطيـع فقـط أن أكـون في حالتين..الحالـة الثانيـة هي أن أغيـب عن الوعـي ولكن ذلـك ليس مهما الآن، المهـم ماذا نقرر نحن.

هيتل: ماذا، ماذا نقرر؟

جيري: البقاء عندك، أم لا؟

هيتل: /بشكل غير مباشر/جيري، أنا لا أفهمك.

جيري: هكذا يبدو لك، بشكل عام إنهم يفهمونني بسرعة.

هيتل: ترددت كثيرا حتى تقرر دعوتي للعشاء وبعدها تطلب الفراش فجأة أليس هذا كلاما فارغا؟

جيري: إنه ليس كلاما فـارغا، بقدر ما هو كشف للأمور.

هيتل: إنـه أمر مثير، ولكـن هل تقـرر دائما كل الأمور بهذا الشكل؟

جيري: كيف؟

هيتل: بالرأس.

جيري: ولكن كيف تقررين أنت؟

هيتل: في مثل هذه الحالة ليس بالرأس.

جيري: هكــذا. يمكننــا أن نستمــع للموسيقا؟، كي لا نفكر في الغد.

وبعد ذلك يجب علي أن أزن أفعالي.

هيتل: اسمح لي، هل قلت لك نعم؟

جيري: أن أزن أفعالي، فذلك لن يعيقك أنت أيضا.

هيتل: أليس عندك راديو؟

جيري: كلا، ولكن لماذا؟

هيتل: ماذا، ولكن الجميع لديه راديو.

/ تدير مـؤشر الراديو وتبحث عـن أية موسيقا/ اسمع هل أنت واقع في المستنقع حقا؟!

جيري: هيتل كم هو اسم غريب، يبدو أن مثل هذه الأسماء تكون لدى الأسكيمو، أم..

هيتل: كـلا، عند البـولونيين. إذاً أنـت أيضا؟..

جيري: بولوني؟.

هيتل: في المستنقع!!

جيري: لماذا يثيرك ذلك إلى هذا الحد؟

هيتل: ببساطة أريد أن أعرف..هل هذا هو السبب الذي يجعلك لا تنام الليالي. إذا كان الأمر كذلك، فنحن بأية نقود تعشينا في المطعم وذهبنا إلى المسرح. على كل حال كان بإمكان كل منا أن يدفع عن نفسه.

جيري: /بهدوء/أما أنا فكنت أظن إنك إيطالية. هل ولدت هناك أيضا؟

هيتل: أين في إيطاليا؟.

جيري: في بولونيا!!.

هيتل: /بعصبية/أنا ولدت هنا في نيويورك. اسمع لماذا لا تستفيد من تعويضات العاطلين عن العمل . أنا مثلا ينقذني ذلك.

جيري: أولا، رسميا أنا أعيش في ولاية أخرى.

هيتل: /تفكر لمدة ثانية/ في أي مدينة؟

جيري: في مدينة أوماها بولاية نيبراسكا.

هيتل: نيبراسكا..في كاليفورنيا؟

جيري: كلا أعتقد في كاليفورنيا توجد نيفادا

هيتل: حسن الأمر سواء. باختصار، أنت بعيد عن البيت، أليس لك أحد يساعدك؟

جيري: ينظر باهتمام/باستثنائك لايوجد أحد!!/ينظران إلى بعضهما/

هيتل: /تحسب بشكل تقريبي/كم تحتاج؟.

جيري: /غاضا طرفه، بصوت هادىء/أنت طيبة، لدرجة المبالغة.

الأمر سواء فالذئب سيأكلك أيضا.

هيتل: ألم تقل إنك بلا نقود؟.

جيري: كلا، أنت قلت ذلك طبعا، إن ذلك ليس رومانسيا إلى هذا الحد، ولكن السنة الماضية ربحت خمسة عشر ألف دولار.

هيتل: /مندهشة/كيف؟

جيري: أنا محام.

هيتل: /هائجة/أنا بشكل ما أعيش أسبوعيا بثمانية عشر دولارا، ومع ذلك مازلت أحاول أن أساعدك.

جيري: /بلا مبالاة/ أعتقد أنك تعدين نفسك وبمتعة بالغة، للذئاب الجائعة التي تمر بقربك.

هيتل: ماذا؟ ماذا؟

جيري: أنت ضحية منذ الولادة!!

هيتل: لمن؟

جيري: تحديدا لك.

هيتل: تنظر/ هل أنا مخطئة، أم أنك لا تكل؟.

لقد أشفقت عليك..ما هو الأمر السيء في ذلك؟.

جيري: أشفقت؟

هيتل: نعم بالطبع.

جيري: كم هو عمرك.

هيتل: تسع وعشرون، لماذا؟

جيري: إنه زمن التفكير بالحياة الشخصية.

هيتل: /بغضب/لا تهتم، أنا أفكر. إن لدي برنامجي

جيري: ما هو برنامجك؟

هيتل: متعدد.الآن بدأت أعمل مع «لابي»، نحن نريد أن نجهز برنامجا حقيقيا للباليه فليأخذه الشيطان، نحن نستطيع أن نصبح مشهورين. أنا أبحث عن علية رخيصة للإيجار، كي أجهزها كاستديو وبنفس الوقت أؤجرها. ولن أتحدث عن إمكانية تأجير الثياب للعروض المسرحية إن أوسكار قد قبل في فرقة مسرحية جديدة ويقول، من المحتمل أن يستطيع..

جيري: /بلا مبالاة/ إن ذلك لن يفيد بشيء

هيتل: /بسخط/في تلك الحالة سأفكر بشيء آخر

ماذا تريد مني؟ لماذا تخرجني عن طوري؟

جيري: هل تريدين أن تعرفي الحقيقة؟

هيتل: نعم

جيري: /بإيقاع هادىء/ ذلك لأنك شخصية مثيرة. الحياة قصيرة، إذا كنت تنفقين حياتك كالبحارة في المرافىء، فالأفضل أن تنفقي جزءا منها علي، لكن من المحتمل أن أسبب لك المرارة..اليوم أنا هنا أما غدا فلا. أعني أنه لاداعي، لكي أحملك المسئولية وأنت الصغيرة الساذجة. هكذا باختصار.

هيتل: /بغضب/ماذا تعني بساذجة؟ لا تنظر إلي هكذا، لأنني طيبة.

جيري: /بعد لحظة، بهدوء/ هل تعيشين معه؟

هيتل: مع من؟

جيري: مع المستر الأمريكي،«لابي»

هيتل: ولكنه راقص

جيري: هذا يعني أنه ليس لك أحد الآن؟

هيتل: أنا طائر حر، ليأخذه الشيطان

جيري: وأنا أيضا.

/يؤشر لها بيده، يدعوها كي تقترب منه، يقبلها، ترتجف يدا جيري.

وهيتل أيضا منفعلة/

هيتل: أوه، يا أخ يبدو إنك صمت طويلا.

جيري: سنة كاملة

هيتل: /مستغربة/ولكن أين كنت؟ في السجن؟.

/مرة أخرى قُبَلْ، أنفاسهما تتقطع تقريبا/أتعرف. إذا كنا لن نتقدم أكثر، فلا داع لذلك.

جيري: ومن قال إننا لن نتقدم؟

هيتل: الأفضل أن تعود إلى الوراء.

جيري: هل أذهب؟

جيري: لحظة/ أين أذهب؟ /بغضب/إلى غرفتي التي ليس فيها راديو.

هيتل: /تشعر بالذنب/ الراديو يساوي تسعة عشر دولارا.

جيري: ليس غاليا، كنت أظن إنك دعوتني كي أبقى. لماذا؟ كي تبيعي الراديو؟

هيتل: /بثورة/عندي مبدأ ثابت..في اليوم الأول للتعارف، لا أنام حتى مع الآلهة. في النهاية ماذا تحسبني؟

ثانيا، أنا أكره السيكار، ثالثا.. وليس رابعا أنا أروي كل شيء عن نفسي، أما أنت فلا تتحدث عن نفسك أي شيء. ومن أجل ماذا يجب علي أن أرتبط مع شخص ما، حيث لا أعرف عنه أي شيء، ربما هو..

جيري: لأنني هنا أختنق داخل الاسمنت/يقول الكلمات بشكل متقطع وبسخرية ـ المترجم

هيتل: أين؟

جيري: في هذه المدينة/ يقولها وهو يكز على أسنانه كمن يحدث نفسه أكثر مما يحدثها/ لمدة شهر كامل لم أتحدث مع أي كائن حي، إلى أن اتصلت بأوسكار، ولم نكن نحتمل بعضنا. كل معارفي قد انتقلوا من هنا. لقد أتلفت زوج أحذية في المتاحف. وبنطالين في دور السينما، وذلك لمشاهدة أفلام سخيفة. وإذا قدر لي من جديد أن أتشرد فوق هذه الجسور، يشهد الله إنني سأرمي بنفسي إلى الأسفل. في كل مساء أتمسح ببراميل الزبالة، ساحبا نفسي بصعوبة لأصعد إلى حجري والذي أدفع من أجله واحداً وعشرين دولارا كل شهر.

في ذلك الجحر ذات يوم سأفتح الغاز

وفي الصباح سيجدون جثتي. وبالمناسبة أنا لا أستطيع شراء راديو بتسعة عشر دولارا.

هيتل: لماذا؟

جيري: لأنني جئت إلى هذه المدينة بخمسمائة دولار.

هيتل: /بهمس/ وهذا اليوم صرفت على سبعة عشر.

جيري:/أيضا بهمس /كنت أريد أن أدهشك

هيتل: لمن؟ لي؟.

جيري: كلا، لي، هذا اليوم أكملت ثلاثة وثلاثين عاما.

هيتل: /لا تدري ما تقول/ هذا اليوم هو عيد ميلادك؟

لماذا لم تقل لي؟

جيري: ولماذا أقول لك؟ هل كنت ستهديني شيئا ما؟

هيتل: بالطبع

جيري: أشكرك. لست بحاجة لصدقة من فتيات متشردات مثلك، حتى ولو كن جذابات. ولكن أرجوك..بعد الآن لا تطردي، من أوحيت إليه أن يبقى عندك.

هيتل: /كأنها أصيبت بلسعة/برأيك، ماذا تفعل الآن؟

جيري: ماذا؟

هيتل: تطلب الصدقة، هذا هو. وطوال هذا المساء كنت تشحذ.

جيري: عفوا، هل تقولين ذلك لي؟

هيتل: بالطبع لك ولمن إذا. كل حديثك كان..«سوء طالع كهذا»،«الفسفس»، «الفرق في المستنقع».

جيري: الفسفس غارق في المستنقع.

هيتل: الفسفس غارق في المستنقع.

جيري: انتظري. ماذا تخترعين..

هيتل: ..وإذا لم أنم معك في هذه اللحظة، فغدا سيجدون جثتك.

جيري: /مستغربا/ من قال لك ذلك؟

هيتل: أنت.!!«متمسحا ببراميل الزبالة».

جيري: هل تعرفين؟..أنا..

هيتل: سترمي بنفسك من فوق الجسر. أنت متفرد إلى تلك الدرجة ألم تذكر كل هذا الآن.؟. أليس كذلك؟.

جيري: ولكن أنا..أنا../بشك/ كان ذلك عبارة..عن خطاب دعائي. هل تظنين، أنني قد تحدثت طوال الليل على هذا المنوال؟.

هيتل: أولا، لقد سمعت منك على الهاتف، كلمات «أرجوك ساعديني».

أليس كذلك؟.

جيري: /بدون ثقة محاولا شرح شيء ما/كنت أريد أن أقول..أن أقول.

..أنا..أنت..

هيتل: ومـاذا بعد؟ أنت قلت:«ساعديني» أنا أجبت: «حسن جدا». أنا لا أشتكي، لقد اعتدت على كل شيء، ولكن لماذا تجرحني؟.

هل تعتقد انك تستطيع أن تتعامل معي بطريقتك/بتوتر/اسمع. هل أزعجتك أنا.؟

جيري: /باذلا جهدا/ آه، ماذا أقول..أنا../بهدوء وبدون سخرية/كل ما في الأمر إنني تذكرت حكاية ما. لقد مضى على ذلك اليوم/ تحت تأثير الذكريات، يتحدث بوضوح وهدوء/ثلاثة عشر عاما. كنت أتمشى مع فتاة شقراء جميلة في حي جامعة بنيبراسكا..لم يكن والدها مسئولا حكوميا. أصبحت حميما مع تلك الفتاة في الصيف، ولقد كشفت لها، إنني كنت مضطرا أن أترك الجامعة لعدم توافرالإمكانات لدي. في اليوم الثانى كان عيد ميلادي، وكان ذلك من أسعد أيامي..حيث خصصوا لي راتبا باسم

جورج نوريس. لقد أصبح بإمكاني أن أتابع دراستي، وهكذا أصبحت محاميا.

هيتل: هل هذه حكايتك كلها؟

جيري: تلك الفتاة أصبحت زوجتي

هيتل: /عابسة/ إذا لديك زوجة؟

جيري: كان لدي. لقد تركتني

هيتل: أجل فقط قبل العرس عرفت، ان الراتب قد خصص لي من أجل خاطر والدها..(لوتسي أن) ورغبته. وهل تدرين، ماذا فعلت أنا.

هيتل: ماذا؟

جيري: لا شيء، /بحزن/كل ماذكرته، كان صحيحا. أنت محقة.

هيتل: بأي شيء أنا محقة؟

جيري: أنا أشحذ، إنه كذلك. كنت لا أعي. أما الآن فجأة فهمت

/يذهب نحو الباب/

هيتل: ولكن أين تذهب؟

جيري: أعود إلى وحدتي.

هيتل: لا تذهب هكذا.حقا، إذا كنت ضجرا من غرفتك، وإذا كنت لا تريد أن تذهب إلى البيت يوم عيد ميلادك، فابق هنا. أنا سأنام في المطبخ على الديوانية، أما أنت..فهنا. إذا نمت جيدا، فربما شعرت صباحا أنك أفضل،حسن؟/جيري ينظر كمن لم يلاحظ/ابق إذا كنت تريد.

جيري: أبقى؟

هيتل: على كل حال ستنام جيدا وبهدوء. صباحا ستشعر إنك أفضل.

جيري: وهل أطردك خارجا؟

هيتل: لماذا خارجا؟. أنا على الديوانية سأكون مرتاحة

/كأن الاثنين قد أصيبا بماس ساخن، لقد استيقظا/

جيري: هيتل، أنت فتاة رائعة

هيتل: حائرة/ أنت أيضا..المغسلة والحمام على الدرج.

جيري: ولكن أنا، للحقيقة..كنت سأقترح شيئا آخر.

هيتل: أما أنا فسأقترح فقط النوم بشكل جيد، وفي الصباح.

جيري: في الصباح سأشعر بنشاط وحيوية، بدون شك.

هيتل: كل شيء هادىء/ حسن، خذ راحتك إذا/ذاهبة إلى المطبخ.

جيري: هيتل

هيتل: /من المطبخ/ نعم؟

جيري: أنا لا أستطيع. صدقيني إن بقائي سيكون خطأ بعد ذلك الشيء، عندما..

هيتل: أليس اليوم هو عيد ميلادك؟

جيري: /مفكرا بكلامها. يتنفس بثقل/ هيتل/ مستسلما/ هل أبقى حقا؟.

هيتل: اسمع، لا تقلق رأسي، تريد أن تبقى أم لا؟.

جيري: /بعد لحظة/، بالطبع أريد. أنا متعب من الوحدة.

هيتل: إذا ابق.

جيري: /في حالة المضحك المبكي/ إنه وضع سيء جدا. الأفضل أن أذهب/ /يخرج/.

هيتل: تدخل/ اسمع أنا..تعبس مندهشة مفكرة بشيء ما/كلا..لا تئن وهي منفعلة تبربر/أليس هو عيد ميلادك، اللعنة عليه../من الخارج يسمع وقع أقدام جيري/ أوه، إنه يعود فلأهرب إلى المطبخ/تذهب.

جيري: /يمشي بقلق، مندهشا/مازالت ثياب هيتل هنا؟

/بثقة وبكلمات متزنة/لا، هذه ليست بداية لحياة جديدة فلأذهب/بهدوء، يخرج.

المشهد الثالث

/غرفة جيري. مضت بضع ساعات.

جيري متعب ولكنه بشكل ما يشعر بالراحة يطلب رقم الهاتف/.

هيتل: /نائمة/ نعم، آلو، آلو

جيري: هكذا إذا، بمناسبة البراد، يبدو لي أنه عبثا ان أعطيت البراد لذلك الشخص المجهول التعس.

هيتل: ماذا؟

جيري: إذا بدأت بتوزيع ما تمتلكينه لهذا وذاك، فإنك في الأيام الصعبة ستبقين بلا براد، ولكن من الناحية الإنسانية.

هيتل: /تقفز عاليا/ جيري. هيه، أنت حي ترزق؟ لقد اتصلت بك مرتين أو ثلاث، ولكن ليس من جواب.

جيري: كنت أتدارس أمر الجسر الجديد. «كوينسبورو» إنه يفتح آفاقا جديدة.. أعني من أجل الذين يرغبون في الطيران. حسن. لقد هربت منك، يا هيتل.

هيتل: أجل، لقد لاحظت.

جيري: إن تعاستك تأتي، من إنك مستعدة لمساعدة أي عابر سبيل.

هيتل: ماذا؟ماذا؟

جيري: أما تعاستي فهي أن زوجتي تعرفني أكثر مما يجب. البارحة وفوق كعكة عيد ميلادي، أشعلت تلك التي أضاءت ثلاثة عشر عاما من حياتي التي عشتها في مدينة أوماخت.

هيتل: كيف ذلك؟

جيري: يتس، هكذا كان اسم زوجتي على ما أذكر. كانت تخنقني بلطفها وحساسيتها، ولكن يشهد الله لم يكن ذلك ذنبها. كان يجب ألا أعمل في مكتب والدها الحقوقي، ولكني اشتغلت. كان علي أن أرفض عرض والدها في قبول ذلك البيت الفاخر، ولكني لم أفعل، وهذا ما سمم حياتنا.

هيتل: / عابسة/ وماذا بعد.

جيري: إن نصف حياتي تشكلها الصدقات. ولكني رفضت الصدقة الأخيرة.

أعني منك.

هيتل: أوه، كنت أظن أن هناك سببا آخر

جيري: ماذا على سبيل المثال.

هيتل: هو إنني لست جذابة إلى ذلك الحد

جيري: /بعد لحظة/ يا إلهي، أنت على كل حال اتصلت بي مرتين، أو ثلاث؟

هيتل: فقط مرتين.

جيري: ولكن لماذا؟

هيتل: لقد اختفيت بشكل مفاجيء، مما جعلني قلقة

جيري: /بنعومة ولطف/هيتل. سأقول لك حقيقتين: الأولى: أنت جذابة جدا، الثانية: أنت لا تعرفين قدر نفسك.

هيتل: ليس صحيحا

جيري: بلا، إنه صحيح. ولو لم يكن كذلك لغضبت أكثر.

هيتل: لماذا؟

جيري: الأسباب كثيرة. في هذه اللحظة لماذا لا تغضبين؟، إذا كنت قد اتصلت بك في مثل هذا الوقت.

هيتل: ولكن كم الساعة الآن؟

جيري: لم تبلغ الخامسة. هيا فلنبدأ

هيتل: ماذا نبدأ؟

جيري: الاحتجاج، الغضب.

هيتل: لماذا؟

جيري: أليس الاتصال فضيحة في مثل هذا الوقت؟ من أنا كي أتجرأ وأوقظك ساعة الفجر؟

هيتل: اسمع، لماذا تصرخ؟

جيري: /بنعومة/كي أساعدك.

هيتل: أنا لا أحب الصراخ على الناس..إنه يتعب أعصابي، ثم أنا سعيدة، لأنك اتصلت..

جيري: لماذا؟

هيتل: /هائجة/ لا..أنا فقط مستغربة من بلادتك. ألم أقل لك بأنني قلقة؟

جيري: هذا جيد الآن.

هيتل: ما هو الجيد؟ ماذا هل جننت، أم أنك تحسبني مجنونة. أتعرف كم الساعة الآن. لماذا تتصل في الخامسة صباحا؟ حتى تتمرن على المهاترات؟، صحيح؟

جيري: / بفرح/كلا، لكي أطلب من أن لا تعطي شيئا للآخرين حتى لقائنا

هيتل: / بهدوء/اسمع، الأفضل أن لا نبدأ من جديد.

جيري: كلا، فلنبدأ، ولكن هذه المرة بشروطي أنا. أنا بعد الآن لن أطلب صدقة.

هيتل: ولكن ماذا تريد؟

جيري: أنا أريد..أن أهتم بك وأن أفعل شيئا من أجلك هل تسمحين لي؟

هيتل: / هي لا تستطيع أن تحدد مشاعرها ولهذا السبب لا تتكلم. بالكاد تضبط انفعالاتها/أنا..أنت..ولكن لم هكذا فجأة؟.

جيري: يخيل إلي، إنني سأكون مفيدا لك.. باختصار تعالي نتناول الفطور معا.

هيتل: أين؟

جيري: هنا، تأتين؟

هيتل: بالطبع سآتي.

جيري: بعد لحظة، / بحنان/سأهتم بذلك..هذا هو يومي الأول من عامي الرابع والثلاثين وأشعر بنفسي هكذا، مثل قبرة عند شروق الشمس أما الآن، نامي بهدوء./يضع السماعة وفجأة يلاحظ البرقية على الطاولة. يرفعها ويقرؤها/ هل وصلتني برقية؟. من أين؟. آه..أهنئك بعيد ميلادك، لا تحاول أن تعيد لي البرقية، سافل، فليكن الله في عوننا نحن الاثنين، تذكر، بأنني أحبك..هذه حقيقة.

تيس: من بعيد يسمع دقات الساعة ـ إنها الخامسة.

الفصل الثاني
المشهد الأول

/ غرفة جيري . إنه تشرين الأول. الراديو مفتوح، الفرقة السيمفونية تعزف، يدخل جيري/

هيتل: / بفرح/مرحبا جيري.

جيري: مرحبا/يشم الرائحة/..ما هذه الرائحة الطيبة.

هيتل: فراخ مقلية، سلطة ونبيذ بالثلج. ولكن لماذا تبتسم؟

جيري: وضعت الستارة؟

هيتل: أجل. ولماذا آتى إلى هنا إذا. هل تظن ذلك من أجل سواد عينيك.

هل شاهدت «فرينك تاوبين»؟

جيري: أجل..

هيتل: وماذا حدث؟

جيري: سأخبرك فيما بعد، تفضلي، إليك هذه الهدية الصغيرة مني.

هيتل: هدية؟

جيري: إنها هدية من القمر.

هيتل: صابونة؟ولماذا تهديني صابونة؟. هل تظنني متسخة إلى هذا الحد؟!

جيري: هل نظرت علبتها؟

هيتل: كلا.

جيري: اقرأي ماذا كتب عليها.

هيتل: «شانيل» رقم..

جيري: «شانيل» رقم خمسة..سيدتي، إن فقاعات صابونة يدك تساوي ثلاثين دولارا ونصفا.

هيتل: / خائفة/ ثلاثون دولارا ونصف.. من أجل قطعة صابون.

جيري: كيف حال معدتك؟

هيتل: جيدة. جيري، كدت أن أنسى،

لقد اتصلوا بك من الخارج.

جيري: من؟

هيتـل: / بفـرح/زوجتـك. أهـي صابونتها المحببة يا جيري؟

جيري: / ليس مباشرة/لا .وبشكل عام..نادرا ما كنت أهديها شيئا..

عدا ذلك..كان لديها كل شيء أكثر من اللازم. متى اتصلت؟.

هيتل: بعد قدومي إلى هنا بقليل. قالت إنها ستتصل مرة أخرى في الثامنة.

جيري: لن أتكلم معها. لا أريد

هيتل: إذا كنت لا تريد فلا تتكلم

جيري: لن أقترب من الهاتف.

هيتل: / بسرعة/حسن.

/ يتغير الجو في الغـرفـة. تتركـز نظراتهما واهتمامهما على الهاتف /

جيري: إن ماضي ميت ومدفون من زمان. نائم عميقا تحت التراب، التابوت مختوم، والنصب مدفوع ثمنه ولا أفكر في نبش القبر. / بإيقاع فرح/الأفضل أن نتكلم عن أي شيء ممتع. ما وضع برنامج الحفل؟

هيتل: وهل تعتبر ذلك ممتعا. لقد ذهبت ونظرت من جديد إلى العلية. ذلك السافل لا يريد أن يؤجرها أقل من عامين ولا ينقص سنتنا واحدا. فمن أين لي كل تلك النقود؟ كان من الممكن أن يصبح «استديو» رائعا لروكفللر بلا شك.

جيري: ماذا ينفعك روكفللر. أنت بدونه لديك رأسمال.

هيتل: أين؟

جيري: اليوم تحدثت طويلا مع «فرينك تاوبمين»

هيتـل: ومـاذا حدث؟/تلتفت إلى الهاتف/

جيري: باعتبار أنه ليس لدي شهادة خبرة حقوقية في نيويورك، فقد اقترح علي أن أعمل مساعد محام.

هيتل: حقا؟

جيري: وبذلك غدا سنذهب إلى ذلك السافل وندفع أجرة شهرين.

هيتل: بأية نقود؟

جيري: لقد اشتغلت اليوم. والدفع حسب الساعات التي أعملها وقريبا ستنقش الحيطان بالنقود.

هيتـل: سأستأجر العلية عندما أعمل./تنظر إلى الهاتف/

جيري: / بعد لحظة/إنه صامت.

هيتل: من؟

جيري: الهاتف

هيتل: أجل، إنه صامت

جيري:كنت أفكر، بأنني نسيت صوتها تماما. كيف كان صوتها؟

هيتل: / غاضبة/ماذا يعني، كيف كان صوتها؟

جيري: / حزين/ أقصد، كيف كان صوتها بالهاتف؟، وأرجو أن لا..

هيتل: رائع، صوت مدهش، إذا كنت تريد أن تسمع، تحدث معها. لماذا تخاف؟

جيري: لأنني الآن غارق في السعادة، في الجنة، ولكن هل تعرفين ماذا يعني هذا الألف ميل من السلك الهاتفي. لماذا تتركينه بقربنا، نحن بالكاد تخلصنا من الفسفس.

هيتل: لماذا تكرهها؟

جيري: أنا لا أكرهها. الأفضل أن نتحدث عن شيء آخر.

/ صوت الهاتف/

هيتل: يطلبونك

جيري: / غير مبال/ لن نسمح لأحد أن يدخل بيننا

جرس من جديد

هيتل: لن أتحمل هذا

جيري: / يرفع السماعة ويضعها على الطاولة/ أهكذا أفضل؟

هيتل: آه/ ترفع السماعة، بقوة/ نعم،نعم

جيري: / بغضب/ضعي السماعة حالا.

هيتل: أخيرا، لاري، ألم يكن بإمكانك الاتصال قبل الآن. كلا، يا لاري هذا غير ممكن. طبعا، العلية غالية جدا، ولكن هذا حديث طويل..سأتصل بك فيما بعد.. تضع السماعة/

جيري: / بكلمات موزونة/ اعذريني هيتل، لقد صرخت في وجهك.

هيتل: ماذا فعلت بك تلك السفيهة؟

جيري: يلتفت بسرعة/سفيهة/ليس مباشرة، بحزن/تزوجتني، ساعدتني كي أنهي دراستي في كلية الحقوق وفي الأوقات الصعبة كانت سندي.

كانت تحبني، كما لم يحب أحد ولن يحب. إنها ليست سفيهة. لا ضرورة أن تدعيها هكذا.

هيتل: / مهانة/ وهل هربت من نيبراسكا، لأنها كانت رائعة إلى هذا الحد؟

جيري: لقد هربت، لأنني لم أكن أستطيع العيش في المدينة ذاتها التي تعيش فيها تيس وعشيقها.

هيتل: لماذا لاتريد أن تتحدث معها بالهاتف؟

جيري: / ينظر في عينيها/ اطلبي مني ذلك. اطلبي وربما من أجلك سأوافق.

هل تريدين أن أتكلم؟

هيتل: كلا.

جيري: /بعد لحظة/هل تريدين أن أعمل عند «فرينبك تاويمين»؟

هيتل: كلا.

جيري: ولكن ماذا تريدين مني؟

هيتل: لا شيء.

جيري: لماذا تدخنين؟ أنت تعرفين إنها تضر معدتك؟!

هيتل: سأهتم بأمري. لا تقلق.

جيري: لقد سئمت من هذا الانشغال الأحمق بصحتك السيئة. ولم لا..أنت قوية، مثل سلك الفولاذ.

هيتل: ولكن ألا يجب أن يكون أحدنا قويا؟.

جيري: /بهدوء ولكن بدون اهتمام/ أنت أبدا لا تعيشين بشكل جيد، تكذبين على نفسك. كل يوم تبحثين عن عمل جديد ودخل جديد. تمدين يدك هنا وهناك، من رجل إلى رجل..حياة مدهشة. ولا يحصل أي شيء.

هل أقول لماذا؟ عندما يمد أحدهم يده لك بالمساعدة تضعين في كفه الصدقة..الأفضل أن تبصقي في كفه. الرجال يحصلون على ما يريدونه منك وينزلون في المحطة التالية. أنت لست طفلة أنت واقفة على شفا حفرة وأنت وحيدة في العالم، ما عداي من يحتاجك؟ لا تبصقي في كفي، هيتل، حتى إذا كنت لا تدركين كم أنت بحاجة إليه. فعلى الأقل لمرة واحدة اطلبي ما تحتاجينه من الآخرين بصدق.

/صوته قاس/ هل فهمتيني؟.

هيتل: /صوتها يرتجف/ أجل

جيري: أنت بحاجة لمن يسندك.

هيتل: /بصعوبة تداري دموعها/ إذا كنت قويا كل هذه القوة، لماذا لم تقترب من الهاتف/مخابرة خارجية/.

جيري: /يرفع السماعة/ نعم؟ أجل، أنا هو، ...حسن. مرحبا تيس/مشددا على كل كلمة مع لا مبالاة/كلا، كنت لا أريد أن أتكلم معك.

الآن أتكلم، لأنهم طلبوا ذلك كثيرا. هل هذا الإحساس المسبق للمرأة. أجل، أنت محقة.. هي ترجتني.. اسمها هيتل.. أجل.. أجل، وجدت عملا، اليوم اتفقت.. امرأة، شقة، عمل. كل الشروط من أجل

حياة جديدة/ يكز على أسنانه/ ..تيس، هل تظنين بعد طعنة السكين، من الممكن الاحتفاظ بذكرى طيبة./ الصوت يتقطع/ يا إلهي ألم تختاري ما تريدين، لماذا تمسكين بقلبي؟/ متسألما من أعماقه/ تيس..أرجوك، ليس ضروريا./ ينتهي الحديث.صوت متقطع/

هيتل..هيتل..أنا..

هيتل: ماذا تريد؟

جيري: / بصوت غير مقنع/ لسنا عصافير، كي نجمد من نظرة الأفعى. هيتل..من الممكن أن أختنق في هذا البئر. أنا بحاجة إليك.

هيتل: لماذا؟

جيري: علي أن أمسك بيد أحد. أشعر كأنني في السجن..شيء ما قد تكسر في داخلي. هيتل، قولي إنك بحاجة لي.

هيتل: / بهمس/ بالنسبة لي صعب جدا. أنت لن تقول لي مثل تلك الكلمات على الإطلاق.

جيري: أية كلمات؟

هيتل: بأنني.. أمسك قلبك /صمت/

جيري: هيتل، على الأقل اخطي خطوة واحدة باتجاهي

هيتل: / بابتسامة ساخرة/ أي أن أذهب معك لمشاهدة العلية، أليس كذلك؟ حسنا، أطفيء ذلك الضوء اللعين.

/ قبلة/

مشهد ثمان

/ غرفة هيتل ـ إنه شهر شباط/

هيتل: / تطلب رقم الهاتف، بصوت متعب/

الطبيب «سيدن» من فضلك،أنا هيتل.. موسكا مريضته. أرجو، أن تخبروه بأنني أتحسن بشكل جيد. رقم هاتفي كينيل ٩٨ـ٢٠ـ٦.شكرا.

يدخل جيري

آه، مرحبا جيري، ماذا هل نزلت من السماء؟/ فرحة/ .كيف انتهت سهرتكم؟ هل كنت سعيدا؟.

جيري: كما يبدو ليس كثيرا مثلك. ماذا هل شربت؟

هيتل: /ضاحكة/ أجل، أكثر من اللازم بقليل

جيري: من كان ذلك الطبيب؟

هيتل: أي طبيب؟.

جيري: ذو الرقبة العريضة، ذلك الذي أوصلك البيت لتوه.

هيتل: جيوك؟ إنه ليس بطبيب، إنه رسام.

جيري: ولكن لماذا قبلته؟ أمن أجل موضة الفن التشكيلي؟

هيتل: /مستغربة/ ولكن من أين عرفت؟

جيري: كنت واقفا قريبا منكما.

هيتل: هو قبلني، وليس أنا. حبيبي أرجو أن تشعل الغاز، أنا أشعر ببرد شديد.

جيري: هل أنت مرتبطة به؟

هيتل: ألا ترغب بالبكاء؟ أنا أريد

جيري: / عابسا/ الخدع لا تحل بالدموع.وإلا لأصبحت مدينتنا تشبه بحيرة موحلة. قولي هل أنت مرتبطة به؟

هيتل: ربما كذلك..ماذا هل انقلب العالم؟

جيري: يتكلم بصعوبة/ أجل عالمي أنا/ بسخط لماذا؟ لماذا؟.

هيتل: /متعبة/ أليس الأمر سواء؟

جيري: كلا، ليس الأمر سواء، لأنني واقف على مفترق طرق ووجهة حياتي متوقفة عليك. أنت أيضا على مفترق طرق،

ولكنك تنظرين مرتاحة، إلى حياتك كيف تمر من قناة لتصب في البحر. أنت تبصقين عليها أليس كذلك؟

هيتل: لا أعرف، أنا..

جيري: وعلي أيضا تبصقين.

هيتل: أرجوك، جيري، أنا..

جيري: عندما يحدث لي الشيء نفسه مرتين أريد أن أعرف السبب. يجب أن أفهم ماذا فعلت هذه المرة ومن أي شيء تشكين؟

هيتل: أنا أشكو؟ كلا، أنت الذي تشكو.

جيري: أنا أتحدث عنك وعني.

هيتل: أما أنا فأتحدث عن زوجتك

جيري: حسن، فلنتحدث عنها/ بهدوء/ هي أيضا تهتم بك، أما أنا فسأكون شيئا ما يشبه سلك المخابرة الخارجية. هكذا، ماذا تريدين أن تقولي عنها؟

هيتل: رأيت عندك حساب مخابرة خارجية بعشرين دولارا عن الشهر الماضي..

جيري: لا أريد أن أتركها وحيدة يا هيتل. إن وضعها صعب جدا.

هيتل: ولكن من الذي وضعه سهل؟/ تشهق بمرارة/ أخ يا جيري..

جيري: ماذا؟ماذا؟

هيتل: أنا لم أعد أعجبك. أنت فقط تشفق علي.

جيري: لماذا تظنين، أنك تدعين للشفقة إلى هذا الحد؟

جيري: لو أنك رأيتني، كيف كنت أجهد في الرقص بالعلية، لكنت اقتنعت، كم أدعو للشفقة. أجلس لساعات على الأرض أنتظر أفكارا جديدة، ولكن لا شيء..والآن بعد سنوات طويلة، تفتح ذهني.

هل تعرف لماذا؟

جيري: /بلطف/ أنت غير موهوبة

هيتل: /مستغربة/ وهل كنت تعرف ذلك دائما؟..

جيري: كلا، لم أكن أعرف، كنت أظن، أن تلك العلية ستساعدك. ولكن كل شيء تفجر مثل فقاعات الصابون.

هيتل: إذا لم أكن راقصة، فماذا أنا؟

جيري: هل أحضر القهوة؟

هيتل: كلا.

جيري: اليوم اتصلت بالبيت.

هيتل: شيء مثير، هذه المرة ماذا قالت عن نفسها؟

جيري: أنا لم أتحدث معها. هل تفهمين؟ بدون الأوراق الثبوتية التي أستطيع أن أحصل عليها فقط بواسطة والدها. هنا لا يسمحون لي بالعمل، حتى بترشيح من «فرينك تاوبمين». صحيح، اتصلت مع والدها ولكن لساني عجز عن الطلب. لا أريد أن أعود للماضي.

هيتل: عدالة.

جيري: أجل عدالة. ولكنني محام أريد أن أعمل، أمامي يقف جدار يقهرني.

والمخرج الوحيد هو أن أتقدم للامتحان في آذار

هيتل: تقدم للامتحان

جيري: أنا خائف، هل تفهين؟ عندما أسقط، ماذا أفعل؟

هيتل: /غير صادقة/ هل تريد أن تعود؟ /جرس الهاتف/

جيري: ارفعي السماعة

هيتل:كلا، تابع/من جديد يرن الجرس/ لا تقترب في كل الأحوال أنا لن أتكلم./ عبر الحوار التالي يستمر جرس الهاتف/.

جيري: /بشكل قاطع/ من في هذه الساعة المتأخرة؟ هل هو؟

هيتل: لا أعرف. قل لي هل ستعود إلى هناك، أم لا؟

جيري: /غاضبا/ ولكن لم لا؟. ما

الـذي يبقينـي هنـا؟ رســامـك؟ التقـدم للامتحـان، نطح بـالرأس، ولكـن على أي شيء بناء الحية؟

هيتل: ماذا تعتقد؟.. ماذا علي أن أفعل

جيري: إذا كانـت الحالة كابـوسية إلى هذا الحد، ربما كان الأفضـل الارتباط مع أول قـرد تصـادفينـه؟ كيف تغـامـريـن بنفسـك كخـرقة مهترئة، مـن الممكـن أن يمسح بها أي سافل حذاءه.

هيتل: /بهدوء وبرود/ حسن، متى؟

جيري: أي متى؟

هيتـل: متـى ستسـافــر؟/تقـع على السرير/

جيري: هيتل، ماذا حصـل؟/ساخطا/ قولي الحقيقة. هل تسمعين؟

لماذا لا تذهبين للطبيب؟.

هيتل: أعرف ما سيقول. «حاولي أن لا تنفعلي»

جيري: هل تشعـرين أن حالتـك سيئة جدا؟.

هيتل: ليس تمامـا /حزينـة/ إذا متى ستسافر؟.

جيري: أنت لم تتركيني أكمل حديثي.. يحدث لتيس شيء ما غريب.. والدها يعتقد أنها لن تتزوج بعد الآن.

هيتل: /بجهد كبير/ آه..إذا أنت لـديك فرص؟!

جيري: ربما/ يحرك رأســه سلبـــا، يائسا/ لا أعرف أي شيء..ساعديني أنا..

هيتل: /ترتجف/ حســن، جيري، أنا سأقول الحقيقة /لا يدري كيف يبدأ/

أنت تظـن إنني لا أفهـم؟. منذ تعـارفنا لأول لحظة أنت تفكر فقط في ذلك.

جيري: كلا

هيتل: ليس صحيحا. أنت تريد، أن أكون بحاجة لك، أجل أنا بحاجة إليك، بحاجة إليك كثيرا. ربما مـن الضروري تـوضيــح كـل شيء؟. ولكـن إذا كنـت تريـد أن أنـام تحت قدميك وأقول:«امسح قدميك بي». أبدا..

لأنني أعـرف إنك تريـد أن تكشف لها شيئا ما.

جيري: ليس لها، بل لي.

هيتل: أنـت تطلب، أن أقـدم نفسي لـك فوق طبق.

/حتى تلك اللحظة كـانت تتكلم بهدوء، ولكنها الآن تتكلم بعدائية/من أجل ماذا؟. ماذا سأستفيد من ذلك؟..

أنـت علبة شـوكـولا كبيرة، أدفع مـن أجلها عشرة دولارات، فأحصـل فقط على غلافهـا اللماع. أنت تخدع الآخريـن، أنت محتال يا جيري.

/ترتجف من الانفعال/. إليك الحقيقة. هذا ما فعلته هذه المرة.

جيري: هذا صـحيح. إن نصفــي هناك، في أوماها

هيتل: ولأجل ذلك وقعـت أنا في حضـن جيوك.

جيري: مفهوم

هيتـل: حســن. أنا خـرقـة مهترئة. إذا حياتنا نحن الاثنين فاشلة.

جيري: فـاشلـة؟ ولكن ليـس لنـا نحـن الاثنين/بلطـف/ أنـت مـلاك مـن السماء. أمثالك قليلـون في الحياة. أحيانا يخلـق الله، واحدة مثل هيتل شفقـة بالأغبياء التعسين. في عدادهم أنا أيضــا. فليستفيدوا من طيبتك ومـن ثـم ليهـربوا، الأمـر سـواء..سـوف يأخـذون معهم شيئا منـك وهذا يساعـدهم على الحياة. ولكن ليس مـن أحد قد أفسدك، لم يتملكـك أحد، لم يصبـح حميما لك. أنـت جميلة. لا أقصد شكلك، الـذي هو رائع. ذلك يراه الجميع. تحت ذلك الشكـل تختفي فتاة شارع ضائعة. ذلك لا يراه الجميع. ولكن لو نظروا عميقـا، سيجدون هنـاك تعيش فتـاة

كريستالية، حنونة، نصف مجنونة، كائنا فرحا. لا أحد اخترق عالمك، بما فيهم أنا. لكن ما أعطيتيه سيساعدني على الحياة لزمن..ولكن ماذا أعطيتك أنا؟ماذا؟...أعطيت شخصا، نصفه مزيف..ذلك دفعك إلى أحضان المتشردين. ولكنهم مثلي أنا أيضا.وأنت لست بحاجة إليهم/تذهب/

هيتل: جيري، لا تذهب، هل تريد أن تعرف، كيف قضيت وقتي مع جيوك. لقد فقدت وعيي فجأة/ صوتها يرتجف، بالكاد تضبط بكاءها/آه لقد بدأ النزيف..من الإصابة...

جيري: ماذا؟

هيتل: أنا خائفة جدا، جيري..هذه المرة لا أدري لماذا أشعر بالرعب.

جيري: ماذا تقولين يا هيتل؟

هيتل: /فاقدة قوتها/ ساعدني جيري.

جيري: /حائرا/ من يعالجك؟

هيتل: لا شيء، ربما تحسنت. فقط انقلني إلى المستشفى

جيري: من هو طبيبك؟

هيتل: الطبيب سيدن. قبل قليل كان يتصل بي. لم أكن أريد أن تعرف..

جيري: لماذا لم تقولي لي الحقيقة؟

هيتل: خفت، أن لا تصدقني وأن تظن، إنني أقصد..

جيري: ماذا؟

هيتل: أنا خجلى، ولكن لا تتركني يا جيري.

جيري: يا إلهي.. اسمعي أخيرا.. لن أتركك.. أنا هنا.. استريحي.. ترين أنني هنا، معك.

/يطلب رقم الهاتف/

الفصل الثالث
المشهد الأول

/غرفة هيتل. إنه شهر أذار. يوم مشمس، حار. من الراديو يسمع لحن ناعم، بعده يعلن المذيع بفرح/

المذيع: يتحدث إليكم« فيكا أيكسر» محرر جريدة نيويورك تايمز..

هيتل: /بسأم/ إيه اقطع صوتك، ماذا تفهم؟../

تدير مؤشر الراديو، تسمع موسيقا، ولكن ليس لديها مزاج للاستماع، تطفىء الراديو. يدخل جيري/

هيتل: /فرحة جدا/جيري، حبيبي، كنت أظن، إنك لن تأتي.

جيري: ألم تنهضي من الفراش هذا اليوم.

هيتل: قليلا. أتعرف ماذا؟، أتمنى لو كنت الآن في الحديقة المركزية، فوق الأعشاب، لكي أشعر بالربيع.

جيري: قولي هل تستطيعين أن تنزلي على السلالم يوم الجمعة بعد الثانية؟.

هيتل: لماذا تحديدا يوم الجمعة؟، وبالذات بعد الثانية.

جيري: لأنني سأنتهي من الامتحان، عندها سأستلقي بمتعة فوق الأعشاب. هل اتفقنا؟.

هيتل: /تستجمع قواها/ جيري، لا تظن إنني أستغل حالتي، أفهم، أنا.. أريد أن أقول، ليس من أحد قد اهتم بي إلى هذا الحد..هل تفهم إن ذلك يضعف إرادتي.

جيري: ويقويني أنا

هيتل: لقد اعتدت أن أرى هنا ربطات عنقك وبغيابها سيكون الأمر صعبا جدا بالنسبة لي.

جيري: /بعد لحظة/ إذا لماذا أتقدم للامتحان يا غبيتي. ألم أقرر العيش هنا، أن أعمل هنا باختصاصي الأساسي. لقد مللت من البطالة.

هيتل: أنا خائفة جيري، ماذا سيحدث فيما بعد؟

جيري: ولكن ماذا سيحدث؟

هيتل: سأقف على قدمي وربطات عنقك اللعينة ستعود إلى غرفتك. أنا مرعوبة من الوحدة.

جيري: هذه الرسالة مكتوب عليها عنوان صاحب بيتي. ضعيها بيدك في صندوق البريد

هيتل:ماذا؟ماذا؟

جيري: في زاوية الشارع. عندما تنهضين.

هيتل: ماذا كتبت له؟/مستغربة/ لكي يجد مستأجرا جديدا؟.

جيري: سوف تعرفين.

هيتل: هل ستترك ربطات عنقك دائما هنا؟.

جيري: سوف تعرفين.

هيتل: هل ستترك ربطات عنقك دائما هنا؟.

جيري: ستعرفين

هيتل: /معاتبة/جيري.

جيري: اقتربي وخذي الرسالة.

هيتل: /معاتبة/ جيري، إذا يجب أن أكون بصحة جيدة كي تبقى بقربي؟.

جيري: من الممكن. جربي، ستعرفين. هيا اقتربي خذيها بنفسك.

هيتل: /تقترب وتقرأ/ أنت تقتلني يا جيري. أنا لم أجبرك

/بالكاد تداري دموعها/ مستحيل أن أوافق على ذلك./بعد لحظة/ هذا يكفي /تمزق الرسالة/

جيري: /بهدوء/ أنا مضطر أن أكتبها من جديد.

هيتل: لا حاجة لذلك إذا كنت لا تريد.

جيري: أريد./بحنان/ هيا اذهبي للنوم كل شيء يجب أن يكون بحدود. تذكري، إنك لي...إلى اللقاء/يذهب نحو الباب/

هيتل: /بصوت منخفض/ جيري، أنا حقا لك. أليس كذلك؟.

جيري: أجل، أعرف.

هيتل: أنا أحبك. مع السلامة

جيري: لا تخرجي من الغرفة كي لا تبردي. أنا سأعود سريعا./يذهب/.

المشهد الثاني

/غرفة جيري، شهر أيار، من الشارع يسمع ضجيج، فوضى في كل مكان، الاثنان يلفهما الحزن. يجمعان الأشياء/

جيري: ماذا نفعل بهذه الأواني؟. هل نضع كل رزمة على حدة؟

هيتل: لماذا على حدة؟

جيري: نفصلها عن الصحون

هيتل: يبدو ذلك. أعني بالطبع نعم.

جيري: هيتل، ما الذي يقلقك؟

هيتل: أنا؟ وأنت؟.

جيري: أنا سألت في الأول.

هيتل: وأنا أجيبك.. أنا قلقة لأنني لا أستطيع أن أفهم ما الذي يقلقك.

جيري: مفهوم. أما أنا فقلق لأنني لا أستطيع أن أفهم لماذا أنت قلقة.

بهذا من الممكن أن ننهي أسئلة الامتحان.

هيتل: هل نترك الستائر، أم..

جيري: كما ترغبين..

هيتل: لست بحاجة إلى أي شيء. هل أنت بحاجة إليها؟

جيري: /بعد لحظة/ تصحيح صغير أنت بحاجة إليها.

هيتل: نحن بالتأكيد بحاجة إليها.

جيري: هيتل، تبدين متعبة. فلنكتف اليوم بهذا الحد.

هيتل: /بصراخ/إطلاقا لست متعبة.

جيري: كان يبدو لي إننا سنجمع

ونحزم أشيائي بفرح وبهجة. لماذا نفعل ذلك، كما لو أن..

هيتل: /فرحة/ اسمع جيري، لماذا التأجيل، تعال نتزوج وننتهي، ما رأيك؟

جيري: تعدد زوجات؟!.

أنت لا شك دائما روح كبيرة، ولكن أنا عندي امرأة.

هيتل: كلا، بعد الطلاق. لا تظن إنني سأتعلق برقبتك. أنت الآن عضو في اتحاد المحامين بنيويورك. أما أنا فسأتعلم الضرب على الآلة الكاتبة والاختزال.

جيري: الآلة الكاتبة هي التي تنقصنا لكي تكتمل سعادتنا.

هيتل: سيكون لديك مكتبك أما أنا فسأصبح مساعدتك..سأعمل مجانا، ستوفر أجر سكرتيرة ما، غبية.

جيري: ليس سيئا، سأذهب إلى المطبخ لكي أرتبه.

هيتل: /بصوت عال/ جيري، هنا توجد فواتير غير مدفوعة للغاز والهاتف

جيري: /من المطبخ/ ليست مشكلة، سنتدبر الأمر.

هيتل: ما هذه الرسائل؟، جيري، حبيبي، أنا..أوف.ولكن ما هذا؟

«...بناء على ذلك تقرر المحكمة اعتبار الزواج لاغيا، لكن...»

جيري: /يدخل متابعا/ «..أخيرا تثبيت الطلاق....».

هيتل: /بعد لحظة/ لماذا لم تقل لي يا جيري؟

جيري: /بعد لحظة/ كان علي أن أعتاد على ذلك لفترة ما. انتظري كي يمر كل شيء.

هيتل: لم تكن تريدني أن أعرف. سافل..هل حدثتها عني؟.. هل قلت لها إنك تسكن عندي؟.

جيري: أجل

هيتل: وعن ذلك لم أكن أعرف أي شيء/ تضربه بشهادة المحكمة على وجهه/ سأبتعد عن هنا. أنت... أنت... ملعون. /تصرخ بألم/ جيري لماذا لم تقل لي؟.

جيري: لم أكن أستطيع.

هيتل: أجل، ولكن لقد حدثتها عني كل شيء أليس كذلك؟. يا إلهي، حتى هذه الشهادة هي سركما. إذا ما تزوجتني..فهي حتما ستعرف، أما أنا..فلا.

/تذهب باتجاه الباب، لكن جيري يقفل الطريق/

جيري: أنت لن تذهبي إلى أي مكان.

هيتل: جيري، احذر

جيري: اجلسي

هيتل: احذر، جيري، لا أدري ماذا يمكن أن أفعل.

جيري: افعلي ما تريدين، فتاة شارع.

/هيتل تصفعه مرتين/هيا اصفعي. سأوصلك إلى ذلك اليوم لكي لا تستطيعي حتى الجلوس.

هيتل: أوه/تشهق من الغضب/

جيري: ماذا تظنين، لماذا أخبرتها عن نزيفك

هيتل: لكي تظهر نفسك أمامها، كم أنت لطيف، طيب، تساعد المرضى.

ولست بحاجة إلى مساعدتها.

جيري: لقد قلت لها، لأنها كانت تطلب مني مساعدة. كانت تطلب أن أعود إليها

هيتل: /مندهشة/ كانت تطلبك كي تعود؟

جيري: وأخيرا عندما أصبحت بحاجة لي حقا، وأنا واقف بقوة على قدمي، وأستطيع أن أساعدها، كنت مضطرا أن أرفض مساعدتها. وأن أشرح لها ما السبب.

هيتل: /تتنفس بعمق/ ماذا يا جيري. كنت تضغط علي كي أطلب منك شيئا ما، هل تذكر؟.

جيري: أجل.

هيتل: أريد الآن أن أطلب.

جيري: اطلبي

هيتل: أريدك، أن تبقى هنا، أريدك أن تكون لي كليا، وليس جزءا صغيرا منك. أريد..ولو لمرة واحدة أن تقول «أحبك»..

جيري: / بألم / في الحياة يقولونها لمرة واحدة وأنا قد قلتها.

هيتل: جيري، الأفضل أن تكون ظريفا وتعترف لي بكل شيء.

جيري: / بعد صمت طويل / حسن. عندما تقولين «أحب» تقصدين «أنا عاشقة»، هذه الكلمة تحمل في مدلولا أكبر.

هيتل: أما أنا فشعوري بالحاجة للأمر هو الذي يعني لي شيئا كبيرا. هكذا بقوة..

جيري: شعور بالحاجة؟كلا، ليس كذلك. الحب هو أن نكون دائما معا دون أن نفترق، يوما بعد يوم، سنة بعد سنة..الحب موجود عندما يكون كل شيء مشتركا بين الاثنين، الداخل، الروح، الذكريات..كذلك العيون. الحب يعني أن ترى بعيون الحبيب. كانت تحب الجسور وأنا هنا لم أكن أستطيع أن انظر لأي جسر بدون ألم، لأن عيونها لم تكن حاضرة كي ترى هذه الجسور. وهكذا مئات الأشياء، في كل خطوة أتحركها. ماذا كنت أستطيع أن أقول لك عن هذه القصاصة. ربما فقدت إحساسي بيدي اليمنى، إذا ما أضفت ذلك. هذا هو الحب بالنسبة لي.

هيتل: / بعد لحظة / هل قلت لها كل هذا؟

جيري: كلا. كان يجب أن أقول كل هذا قبل سنوات عديدة، ولكن آنئذ أنا نفسي لم أكن أعرف.

هيتل: / بأسف / جيري أنت لن تتزوجني على الإطلاق؟

جيري: لا أستطيع يا هيتل

هيتل: بأي سلاح أناضل ضدها، ربما بالإصابة، بالنزيف أو معك في شباكي؟. أصبح عاجزة وأحتاج لمساعدتك؟. فقط بهذه الطريقة أستطيع الاحتفاظ بك، أليس كذلك؟.

جيري: طالما إنك بحاجة لي، سأكون قربك.

هيتل: وستنتقل إلى عندي حالا؟.

جيري: ما تبقى في روحي، سأعطيك إياه.

هيتل: يا إلهي، إذا أنا التي وقعت في شباكك. / لحظة / أنت الوحيد الذي..إذا أضعته، أنا أيضا سأشعر إنني فقدت يدي أو رجلي.

جيري: ستشعرين، انك أضعت زمنا لا معنى له.إن واحدة من أهم رغبتين لي هي أن أراك بصحة جيدة.

هيتل: وما هي رغبتك الثانية؟.

جيري: تيس.

هيتل: جيري، جيري، جيري. / لاتتابع بسهولة / لا أريد أن أجمع الفتات أريد رجلا يقول لي ذلك، مثلما قلت الآن. يبدو إننا نودع بعضنا، إنه كذلك يا جيري.! / تريد الذهاب /

جيري: هيتل لماذا تذهبين؟.

هيتل: جيري، من ذلك اليوم، عندما وقعت في الفراش، لم أتنفس بحرية. يجب أن أذهب...وإلا سأختنق. / تخرج /.

المشهد الثالث

غرفة هيتل: بعد عدة أيام. الجو ماطر، صوت الهاتف

هيتل: / كانت تنتظر جرس الهاتف / نعم،آلو.

جيري: / بعد الصمت / يا فتاتي أنا..لقد أحكمت الأشياء. أنا...

هيتل: /بنعومة/مرحبا جيري.

جيري: /لحظة/ هيتل، إذا احتجت لأي شيء أخبريني..سأكون في لنكولن بفندق «كوميزور» لا أعرف رقم الهاتف، ولكن السنترال سيوصلك. مدينة لنكولن، ولاية نيبراسكا، نيبراسكا وليس نيفادا.

هيتل: إذا ليس نيفادا؟

جيري: وليس أيضا «أوماخت». ذلك الخطأ لن أعيده، على الإطلاق. حالا عندما أحصل على مكتب سأعلمك برقم الهاتف. ولكن إذا احتجت لأي شيء على وجه السرعة، اتصلي «بفرينك تاوبمين» تستطيعين أن لا تشرحي له أي شيء، أنا سأتحدث معه.

هيتل: /لحظة/حسن

جيري: كلا،عديني

هيتل: أعدك/لحظة/ جيري إن أحوالي أصبحت جيدة حاول هناك أن يكون كل شيء كما ترغب أنت.

جيري: سأحاول. هذا يعني..حربا جديدة. أنا لن أتراجع عن شروطي. لن أعمل عند والد تيس، لن أنتقل إلى «أوماخت» وسنعيش فقط براتبي.

باختصار، حياة جديدة، بأسس جديدة لها ولي.

هيتل: أنا أصدقك.

جيري: وأنا أصدقك يا هيتل. في نيويورك يوجد أناس كثيرون، ولكن أنت رائحة التراب. اهتمي بنفسك، إنه ينتظر في الزاوية القريبة، ستجدينه هناك.

هيتل: سأبحث. الآن أنا أعرف نفسي أكثر من قبل. سأحاسب نفسي أكثر..جيري، بين فترة وأخرى سأرسل لك بطاقات، موافق؟

جيري: بين فترة وأخرى.

هيتل: مرتان في الأسبوع.

جيري: /بشك/ هيتل، هل تعرفين، ما فعلته..تمر لحظات، عندما أفكر، أنه..

هيتل: أنت محق يا جيري. هل تفهم..لا أريد صدقة بعد الآن. ذلك ليس جميلا.

جيري: أعرف ذلك جيدا، أكثر من الآخرين.

هيتل: وأنا الآن لن أتصدق على الآخرين. أريد، حقا أن يهتم أحد بي، أن يكون لي كليا. لقد علمتني ذلك. لن أحتاج «لسيمر» و«جيوك»، إنهم رجال صغار، بائسون. أصبحت أنظر للحياة بشكل آخر.. لقد فعلت شيئا كبيرا..طيبا من أجلي يا جيري.

جيري: هل أنت جادة يا هيتل؟.يا إلهي، لو أنني عرفت أن واحدنا قد ساعد الآخر بأي شيء ولو قليلا..

هيتل: لقد ساعدتني كثيرا يا جيري. أريد أن أقول: من سينتظرني، فهو مدين لك كثيرا.

جيري:/لحظة، بصوت منخفض/ أشكرك. وهو أيضا، لن يعرف، كم هو مدين لك. بعد كلمة «أحب» أحلى كلمة في العالم..

هيتل: /لحظة/ أية كلمة يا جيري.

جيري: «ساعد» لا أذكر من قالها..حسن..إلى اللقاء يا صغيرتي.

هيتل: /تحاول أن تتكلم بهدوء، ولكن عينيها مغرورقتان بالدموع، وبالكاد تستطيع أن تضبط نفسها/أنا أحبك يا جيري/ بالكاد تتابع كلامها/ مهما عشت، تذكر كلماتي الأخيرة «أنا أحبك يا جيري».

جيري: /صمت طويل/ أنا أيضا أحبك. أحبك.

/يضع السماعة. هيتل تطلب الرقم بسرعة، ولكنها بعد سماعها الجرس الأول، تضع السماعة/.

ستارة


قراءات

القصيدة والنص المضاد للغذامي

د. مختار أبو غالي

الدكتور عبد الله الغذامي واحد من الذين يشار إليهم في الدراسات الأدبية المعاصرة، فقد برزت أعماله النقدية وفرضت نفسها بقوة في الميدان الأدبي، بدءا من كتابه: «الخطيئة والتكفير» في عام ١٩٨٥م، مرورا بـ«الموقف من الحداثة ومسائل أخرى» في ١٩٨٧م، ويليه كتاب «تشريح النص» عام ١٩٨٧م، ثم «الصوت القديم الجديد» الذي صدر في طبعتين أولاهما في ١٩٨٧م عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في القاهرة، والثانية عن دار الأرض بالرياض ١٩٩١م، وفي عام ١٩٩١م صدر له «الكتابة ضد الكتابة»، عن دار الآداب في بيروت، وفي العام الذي يليه ١٩٩٢م صدر له «ثقافة الأسئلة» عن النادي الأدبي بجدة، ثم هذا الكتاب الذي نعرضه اليوم، وقرأت منذ أيام خبرًا عن كتاب جديد له بعنوان «المشاكلة والاختلاف»، وهذا قدر طيب، وحصاد وفير، ولا تكمن قيمته في كثرة العدد، بقدر ما تكمن في نوعيتها، على ما يظهر من خلال هذا العرض لكتاب اليوم.

يتكون الكتاب من أربعة فصول، وعقب كل فصل ملحق يحتوي على ما درس في الفصل من نصوص، ما عدا الفصل الثالث الذي لم يكن عقبه ملحق، لأن النص الذي تعلقت به الدراسة نص صغير أثبته المؤلف أول الفصل، وفيما يلي عرض للمادة كما جاءت في الكتاب.

الفصل الأول: ذاكرة النص / ذاكرة الراوي (من ص ٩ ـ ٧٨)

وركز فيه المؤلف على أربع نقاط ذات عناوين جانبية صغيرة على النحو التالي:

١ ـ تنوير: حيث راجع المؤلف مسألة الشك في الشعر الجاهلي، بعد أن تطور البحث في عصرنا بما يفضي إلى تفسيرات جديدة ذات فهم جديد، فالسؤال لم يعد مجرد انتحال، بل انتقل إلى الشفاهية والكتابية، فالشفاهية وإن تسربت إلى الشعر الجاهلي، فإنها تنصب على أفعال الرواة لا على النص الإبداعي، ومن جهة أخرى أثبتت الحفريات المكتشفة في قرية «الفاو» جنوب المملكة العربية السعودية وجود الكتابة والتدوين.

كما أن مصطلح «الشفاهية» يشير إلى النمطية القولية، والنص معها مشاع يتعرض دائما للتغيير والتبديل فليس فيه إبداع فردي على العكس من النص الكتابي، وهو شرح للشفاهية كما تشكلت لدى كل من: باري، ولورد، في دراستهما عن الشعر اليوغسلافي، ومن هذا الفهم يتبين أن شفاهية العصر الجاهلي مختلفة، حيث امتزج هنا صنيع الشاعر بصنيع الراوي، فبرزت سمات الشفاهية في الرواية كالذي نراه من نمطية عناصر الخطاب الشعري، ولكن بجانبها ظهر التفرد والاختلاف والتجاوز والمبارزة، وهي ليست من عناصر الشفاهية، والتمييز بين ما هو من الشاعر وبين ما هو شفاهي ونمطي، أمر ممكن من خلال تشريح النص الذي يفترض ذاكرتين، إحداهما للراوي والأخرى ذاكرة النص، وهما اللتان تسببتا في كثير من الشكوك والأصالة، وختم المؤلف هذه النقطة بتحديد معنى النص، وأن النقد النصوصي يساعد على جلاء الأمر، فتفسير الشعر بالشعر مثلا مبدأ يؤسس لعضوية الفعل الشعري، ويؤكد حيوية النص وتفاعله الداخلي، بما ينفي الدخيل، ويؤكد الأصيل منه ليبني ذاكرة النص، وهي التي أخر الحديث عنها مؤقتا.

٢ ــ ذاكرة الراوي. الشعر الجاهلي وصل إلينا عن طريق الرواة، فنحن نتعامل مع الذاكرة وهي انتقائية وذوقية، أي نحن نتعامل مع مختارات الرواة، والرواة مستويان: الأعراب من جهة، والعلماء الذين دونوا الشعر من جهة أخرى، مما يشكل عندنا ذاكرة مصفاة غير أنها بشرية، والشعر صورة لها، ففيه عناصر الإبداع الفردي، وفيه انتقاء وتفسير الرواة، ومن هنا نجد الرواية بظروفها محاصرة بثلاثة حصارات هي:

أ ــ قلة الشعر المتاح، وهي حقيقة معروفة وعاها الرواة والمدونون، ولأن هذا القليل مطلوب بإلحاح تداوله الرواة وقلبوه وكرروه، فحصل قدر من الخلط مع ما يعتور الذاكرة من عيوب أدت إلى ملابسات وسوء ظن، بالإضافة إلى ما جد في الإسلام مما شغل المسلمين عن الشعر لفترة، وجعل من شهادة أبي عمرو بن العلاء: (ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير) مقولة حية في كتب التراث والدارسين، ومن نتائج القلة حمل الرواة أشعارا على الشعراء يسدون بها النقص.

ب ــ أثرت غايات الرواة على اختياراتهم، والغايات هي: الإعراب، والمعاني الصعبة، وشواهد الأخبار، وشكلت هذه الغايات المرجع التوثيقي، فصارت الغايات قيدا وتوجيها.

ج ـ الأخطاء، ومنها ما كان بحسن نية كالذي وقع من محمد بن اسحق بن يسار وهو عالم ثقة بالتاريخ ولكن لا علم له بالشعر، ومن الأخطاء ما كان متعمدا كالذي أحدثه حماد الراوية من خلط بوعي وقصد، ومن الأخطاء ما داخل بعض العلماء الثقاة مثل مآخذ الأصمعي وخلف على المفضل الضَّبِّي في بعض رواياته للشعر الجاهلي.

وهذه الشفاهية مما أدرك مشاكلها بعض القدامى كابن سلام والجاحظ، كما أثرت على بعض المحدثين مثل طه حسين، وجيمس مونرو الذي توقف عنده المؤلف وبين ما وقع فيه من عدم التمييز بين الخلط والتقليد الشعري، ومن اقتصاره على أبيات الطلل في استشهاداته، ومن اكتفائه بفواتح الجمل، مما جعله يسم الشعر الجاهلي بالنمطية والارتجال، وتلك دعوى تصطدم

ببعض الحقائق كالمعروف من تاريخ عبيد الشعر وتنقيحهم للنصوص، وفند المؤلف لجوء «مونرو» إلى القياس على الشعر النبطي الذي يقوم على نص مفتوح يزيد وينقص حسب المناسبات في رأيه وهو رأي صحيح في الشعر النبطي.

٣ ـ ذاكرة النص: واتخذ فيها المؤلف مما وقع من خلط في بعض أشعار طرفة مجالا للنظر في القضية، فقد روى بيت في معلقته وهو:

وقوفا بها صحبي على مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجلد

حيث جاء مطابقا لبيت امرىء القيس فيما عدا كلمة القافية، فهل هذا من قبيل التضمين، أو هو من قبيل الشفاهية، أو هو مذكور عند طرفة من قبيل خطأ الرواة؟ أما المؤلف فهو من الرأي الأخير، وبرهن على ذلك بإجراء تشريح نصوصي، فوضع البيت في جملته الشعرية عبر القصيدتين، وبفحص البيت من داخل جملته ونسقه الشعري صح في سياق قصيدة امرىء القيس، ولم يصح مع معلقة طرفة، وهو فحص نحيل بالرجوع إليه لأنه مما يخل به التلخيص، ثم إن دعوى التضمين تقتضي معرفة طرفة بقصيدة امرىء القيس ولو فعل لوجد فيها طرفة ما هو أولى بسياقه من هذا البيت.

وبنهج المؤلف في تحكيم فكرة (الجمل الشعرية) وما تخلقه من سياق، والتي خلص بها الإشكال في نسبة البيت السابق إلى طرفة، بهذا النهج صحح الفهم الخاطىء في بيت طرفة المشهور:

وإن أحسن بيت أنت قائله
بيت يقال إذا أنشدته صدقا

حيث يكشف السياق في الجملة الشعرية أن «صدق» هنا نقيض لـ«سرق» أي أن الإبداع أصيل من مبتكرات الشاعر، وليس الأمر كما شاع من أن الصدق مضاد للكذب، مما يؤكد عضوية الدلالة من حيث ارتباطها بسياق الجملة الشعرية، وفعل الشيء نفسه مع بيت لكعب بن زهير، وبيت لدريد بن الصمة، والخلاصة أن الشجرة الدلالية أساس وجيه للحكم وللتصور، فهي ناتج قرائي كما كانت أساسا إنشائيا.

٤ ـ الصيغ النمطية والنسق العضوي: اللغة باب الإنسان لمعرفة التاريخ والذات والآخرين، وبيننا وبين الشعر الجاهلي نصوص لا نعرف بدايتها، ولكننا نعي استمراريتها من خلال تقاليد الشعر وأعرافه في فترتي ما قبل الإسلام وما بعده، ومادام الشعر في صدر الإسلام والعصر الأموي قد سلم من الشوائب فإنه أداة صالحة للقياس في تمييز الصيغ النمطية، والمعادلة الإبداعية، والنسق العضوي، وتمييزها من وجوه أربعة هي: نسب النص، وذائقة الراوي، وأعراف النص، وتقاليد الشعر.

فبعض الأشعار قد تلتبس نسبتها على الراوي، لأنه قد ينسى، وقد يشتبه عليه النسخ، كما قد يتدخل ذوقه عن حسن نية في تعديل النص كما في قصة الرجل المعروف بـ«المنتخب» الذي كان يقحم ذائقته في كل ما يعرض عليه، مع أنه موجود في عصر التدوين.

كما أن للشعر أعرافا سائدة قد توقع الرواة في أخطاء مثل خلطهم بين مجنون ليلى وتوبة بن الحمير في مقطوعة شهيرة، مع أن ليلى علما على الحبيبة أصبح غطاء لكل اسم حقيقي، وقد ورد لدى حميد بن ثور وهو شاعر مخضرم، ونقله عن العرب شعراء بروفانس، ورسخ هذا كتقليد في الشعر العربي لأسباب تجذرت مع تاريخ التجربة الإبداعية، ومن هنا

أخطأ ابن رشيق في زعمه أن الشعراء يأتون باسم ليلى العامرية من باب تكملة الوزن، كما يخطىء من يتصور ليلى حبا مشاعا، أو أن الشعراء غير صادقين في حبهم، أو أنهم يقلدون.

ومن تقاليد الشعر ما يعرف بالتخلص عند الانتقال من غرض إلى آخر، وكان تقليدا واعيا ضاق به البعض وثار عليه كأبي نواس، وهذا التقليد أحدث قدرا من التشابه أو التكرار، تولد عنه بعض الصيغ النمطية عند الانتقال، والوقوف عندها لا عبرة من ورائه، لأنها لابد أن تدخل في جملة شعرية تفضي إلى إبداع فردي متمين، تفضي الغفلة عنه إلى أحكام مبتسرة، مادامت المعادلة الإبداعية في التكرار والاختلاف غائبة عن القارىء والدارس، وقد طبق المؤلف تحكيم هذه المعادلة على جملة طرفة «وإني لأمضي الهم عند احتضاره...» التي تداخلت مع مثيلات لها عند شعراء آخرين.

الفصل الثاني: القصيدة والنص المضاد (من ص ٧٩ ـ ١١٢)

وقد وزعه المؤلف على ست نقاط بأرقام وعناوين جانبية، وهي كما يلي:

١ ـ المختلف المضاد: دعوى هذا المبحث أن الإنسان بمجرد إدراكه لعيوبه يتحول العيب إلى ميزة والنقص إلى كمال، ولكي يحقق المؤلف دعواه أشار إلى أننا في العصر الحديث نقع في دائرة تكاد تكون مغلقة بين الحس الذاتي بالتميز الذي يمنحنا إياه المنجز الإبداعي الحديث، وبين كون هذا المنجز ناتجا ثقافيا ونفسيا للذهنية العمودية التي تلازمنا منذ خمسة عشر قرنا، والأجدر بنا هو أن ندخل في حوار مفتوح من الداخل مع التجربتين، فهذا من شأنه أن يعمق أغوار الداخل، حيث نكون بما أننا نقاد ودارسون طرفا في محاورة تقوم على المعارضة والاختلاف، والحل والنقض والتشريح وسائل للنفاذ من خلال الدائرة، وقد دخل المؤلف إلى الفعل اللغوي في الخطاب الأدبي من خلال شجرتين دلالتين تتعلقان بلؤلؤة الخليج.

٢ ـ الشجرة الأولى تبدأ بأبيات المسيب بن علس في الجمانة والغواص، حيث كشفت الدراسة عن تخييل احتفالي توج به الغواص مأساته مع البحر والغوص فيما يشبه الرقية الإبداعية في مخاتلة الظروف لاصطياد المحبوبة، فقدمت الرقية المشبه به في ثلاثة عشر بيتا، وفي البيت الرابع عشر جاء المسيب بالمشبه به، فأغلق به الدلالة، وجعل الكسب ذاتيا، فالجمانة هي المالكية الحبيبة صاحبة المسيب، فخرجت الجمانة عن الملك المشاع ودخلت دائرة الخصوص، وحين نرى الجمانة عند الأعشى راوية المسيب وابن أخته، نجد الإبداعية تتراجع وتتقلص، فقد وجد النص أمامه كاملا ومغلقا، فلما هم بمداخلته لم يملك أكثر من التكرار، ولم يحقق إضافة إبداعية عليه، هذا في الشجرة الدلالية التي نجدها في شعرنا العربي القديم، أي في القصيدة العمودية الموروثة.

٣ ـ والشجرة الدلالية الثانية من الحديث، وهي: اللؤلؤة المفقودة، وتبدأ بجملة قالها السياب عنها في أنشودة المطر، كشف فيها المؤلف عن تحولات إبداعية بالغة الدلالة تميزه عن سالفيه: المسيب والأعشى اللذين تحدثا عن غواص غائب منفصل عن الشاعرين، في حين تلبس به السياب مستخدما ضمير المتكلم وهو ضمير النص الحي المتحرك، والأنا النصوصية حضور حي، ينطق به الشاعر والنص والقارىء.

٤ ــ وفي الكمال الناقص يتقدم المؤلف خطوة في الكشف، حيث يتحد السياب مع سابقيه في: اللؤلؤة، والمحار، والردى، وهي الكمال في الثنائية، ولكنه يختلف عنهما في النقصان، حيث لم يرجع الصدى غير المحار والردى، دون اللؤلؤة، وهنا يبدأ النص بالكمال وينتهي بالنقصان، وهذا الكمال ومعه النقصان يتردد مع سائر الدلالة في القصيدة كلها، فنراه مع تفاعيل البيت الواحد الذي يتراوح ويتناقض في النقص والزيادة، ونراه مع كلمة «مطر» التي تجيء متكررة بتراوح بين المرتين والثلاث، ومثل هذا الكشف من المؤلف يعتبر حقا مثالا للإبداع النقدي، على ما نحب أن نراه في دراساتنا الأدبية المعاصرة.

٥ ـ ومن الجملة الشعرية نفسها كشف المؤلف عن محور آخر، هو محور: حضور الغياب، فلو جاءت اللؤلؤة مع المحار والردى في صدى الخليج، لكان النص كاملا، ولكنه يكون ساذجا بدائيا لا يحمل تحديا ولا إنجازا إبداعيا، وغياب اللؤلؤة في الصدى يجعل من الصدى كائنا متوحشا، يتصرف ويتحكم ويتآمر، حيث ابتلع اللؤلؤة وأخفاها، ولم يبق إلا على المحار والردى، وصار لغياب اللؤلؤة إشارة دالة أخطر من دلالات الحضور، بينما تكرر المحار والردى أضعف قيمتهما، بل ألغاهما، فصار الغياب جوهريا في تكوين دلالاته وتأثيراته، وقيمته تفوق الحضور، مما نقل القصيدة وخرج بها خروجا نوعيا من القصيدة / النظام، إلى القصيدة / الوحدة، مما يجعل النص إشارة حرة، ووحدة في نظام، ونقصا يتكامل، بعد أن كان إشارة مقيدة، ونظاما مغلقا، وكمالا محصورا.

٦ ـ وينتقل المؤلف مع انكسار الجرة إلى غياب اللؤلؤة عند اثنين من الشعراء المعاصرين، أولهما صلاح عبد الصبور الذي عاد من رحلة البحث عن اللؤلؤة بمجموعة من المحار والحصى والجمار، فقدم إلى حبيبة قلبه كبديل عن اللؤلؤة المفقودة، وقلبه طيب وأبيض ولامع، وهي حيلة لا تجوز على الحبيبة ولا تقنعها، ولو حدث لانتهى النص، فالنص يحدث إذن بسبب غياب اللؤلؤة لا حضورها، فغياب اللؤلؤة من ثم مطلب شعري قائم، تقدم به عبد الصبور خطوة، وفتح الطريق لشاعر ثان هو غازي القصيبي، الذي خاطب اللؤلؤة، حاول استدرار عطفها، وإغراءها بالكلام، ولو تكلمت لوصل إليها، وحقق معجزة عجز عنها الأوائل، ولكن الشاعر يدرك خطر مطلبه، فلو نطقت اللؤلؤة لانكشف سرها، وأصبح حضورها حضورا بلاغيا يعود إلى زمن المسيب والأعشى، وهي جريرة لا يقبلها الشعر في تطوره، وتظل اللؤلؤة عند القصيبي غيابا، تحضر لكي تصمت وتغيب.

الفصل الثالث: جماليات الكذب
(من ص ١١٣ ـ ١٥٧)

وعلى طريقة المؤلف درس مبحثه تحت خمسة عناوين فرعية، هي:

١ ـ تكاذيب الأعراب: ونقل فيها حكاية صغيرة من كتاب «الكامل» للمبرد، وهي مباراة في الكذب بين أعرابيين، والنقاط الأربع المتبقية تتولى جوانب الدراسة لهذا النص.

٢ ــ فناقش المصطلح تحت عنوان «الكلمة المشكلة»، فدرس مصطلح «الكذب» حيث حار فيها الزمخشري، فوصفها أولا بالكلمة المشكلة، ثم يعرج على من يرى أنها من موروث مضى ومضى أهله، في إشارة إلى الاضطراب

الدلالي، يبلغ حدة جدولا دلاليا متنوعا كما ظهر في عرض أبي علي الفارسي، فقد تكون مبهمة، وقد تكون قاطعة الدلالة، وقد تأتي بمعنى «وجب»، وقد يراد بالكذب الترغيب والبعث، ومن مدخل التنشيط تأتي دلالات أخر كالتمثيل والتخييل الجمالي، مما يؤكد مفهوم إشارية اللغة وجريانها في إطار الاحتمال، كدلالتها على الشيء ونقيضه، ومن ذلك ربط البلاغيين بين أدبية الأدب وكذب اللغة ربطا عضويا، حتى قالوا: أعذب الشعر أكذبه.

في مقابل: أعذب الشعر أصدقه، وهو ما خرجه عبد القاهر تخريجا حافظ فيه على تراتب في اللغة، من أجل تأسيس التخييل بوصفه أحد أفعال القول اللغوي، ولذا صار الكذب مادة شعرية، ولا يتحقق الجد في الشعر إلا بالكذب، كما يقرر ابن فارس، فنحن إذن أمام ناتج هائل من الدلالة لمعطيات اللغة، فالتكاذيب مصطلح مفتوح ذو دلالة احتمالية، وتقوم على الاختلاف، وفهمنا لها رهن بتفسير نصوصي.

٣ ــ ثم انتقل المؤلف إلى تشريح الحكاية، فكشف عن مستويات الدلالة في تداخلها ما بين البساطة والعمق، والدخول إلى العمق يحتاج إلى مخاتلة النص والتحايل عليه، وطريق المؤلف لذلك بدأ في التفريع، حيث وضع النص بين ثلاثة محاور، تدور حول هذه الحكاية نصا شعريا مختلفا عن التأليف النثري، كما تدور حول سؤال الأداة الفاعلة داخل الحكاية، ثم سؤال الهدف المتجلي فيها.

٤ ـ وتحت العنوان الجانبي: كل شيء يتكلم، أشار المؤلف إلى أن الأعراب ينسبون الكلام إلى كل كائن حتى ولو كان جمادا، فالأشياء لها تاريخ مع اللغة، فروى عنهم أشعارا للطيور والحيوان والملائكة والجن، في خيال أدبي يتفق مع منطق التكاذيب بوصفها فنا أدبيا، ومن ذلك ما فسر به الأعراب علاقات النجوم التي ذكر منها المؤلف قصة عشق الدبران للثريا وإشارتها إلى الحرمان، وإلى ما هو مفقود وغائب وهما الحب والمال، وهي قراءة تكاذيبه تجاري حكاية السهم السحري والليل النائم في النص الذي ذكره أول الفصل، كما ذكر قصصا أخرى مماثلة عن الجدي ونعش والجوزاء والشعري، حيث تولد اللغة من رحم الخيال المحروم، ليواجه الحرمان بالأمل والموت بالحياة، وطبق المؤلف لغة التكاذيب على ثلاثةأبيات من شعر زيد الخيل، استنطق فيها الشاعر الغائب والمتخيل في خلق جيش موهوم يشعره بالأمان والانتصار، كما استنطق عنترة فرسه في الأبيات المعروفة، وكما فعل امرؤ القيس في أبياته المشهورة مع الليل، وهذا تقليد عربي عريق لم يزل فاعلا، فهناك لغة ومنطق، والمشكلة في مقدرتنا على قراءتها، مما يحتاج إلى موهبة تقفز على المصطلح، أو معجزة مثل هبة الله لسليمان وداود ومحمد عليهم الصلاة والسلام، مما يؤدي إلى ما يتردد اليوم في الدراسات العلمية من وجود جهاز عصبي في النبات يجعله يحس ويدرك وينفعل إيجابا وسلبا، ووجود أشجار في أفريقيا تتبادل المعلومات فيما بينها، فاللغة إذن هي الظاهرة الأشمل والإنسان جزء منها.

٥ ـ التكاذيب بوصفها جنسا أدبيا... بما أن العرب جنس موهوب في صناعة الكذب، فإن بعض الدارسين الأوروبيين يرى أن فن الرواية يعود إلى أصل عربي،

فقد جعل «لاكان» من الكذب أهم فرق بين لغة الكائنات ولغة البشر، والكذب مقدرة خاصة بلغة البشر، فالكذب إذن نشاط أدبي، يشترك فيه العرب مع غيرهم كاليونان، وبين الكذب والرواية تتأسس علاقة عضوية، وتتعزز هذه الصلة في أدب أميركا اللاتينية، وهذا يفضي إلى القول بأن الكذب أساس للرواية وفن السرد مثلما هو أساس للشعر، فالتكاذيب تغذي هذه الأجناس ولا تذوب فيها، فالليل والفرس والسهم والظبي التي وردت في الحكاية أول الفصل، كلها قيم شعرية غنية في موروثنا لو نزعت يختفي معظم شعرنا، وهذه العناصر الأربعة تعتبر مفاتيح دلالية تكشف عن النص وتحيل عليه.

وبعد ما أفاض المؤلف في تشريح النص، عاد إلى تكاذيب الأعرابيين حيث النص، ليخلص إلى الغاية من الحكاية، وهي غاية متحررة من شروط النفع أو الضرر، وهي نشاط تخييلي ذو وظيفة إنشائية تعتمد على المهارةوالفطنة، مماثلة للشعر كما يعرفه الجرجاني، والتكاذيب تحمل وظيفتها وسبب نشوئها، فهي نص يفصح ويكشف ويعبر عن حاجة الإنسان للإبداع والتجلي من خلال اللغة، يحفظ للإنسان موقعه في دورة الحياة، فهو تشجيع للنفس المكسورة، وهو كفعل لغوي يخلص الإنسان من مشكل العنة اللغوية، إن التكاذيب أصدق تعبير ابتكره الأعراب للخلاص من القحط والجفاف الظرفي والذاتي، وتهبط علينا وننفعل بها كصورة لهواجسنا وكأنها علمنا الأول زمن الطفولة والخيالات والأحلام، وبها ننعتق وننطلق ونعبر الظرف والمشكل، وبها ترتقي الذات المبدعة التي كانت تعاني من عناصر الإحباط المدمرة، وبهذه الوظيفة تنطوي على تاريخ غني من المجاز الذي هو أصل الإبداع، والخلاصة أن التكاذيب هي الذات الأعرابية حينما تزيف ذاتها وتلغي واقعها، لتخلق بدلا عنه واقعا وهميا لا وجود له إلا في اللغة.

الفصل الرابع: انتحار النقوش ـ الصوت أو الموت (١٥٩ـ٢٠٢)

وهو دراسة نقدية لديوان شعر معاصر للشاعر سعد الحميدين، وعنوان الديوان هو: «وتنتحر النقوش.. أحيانا»، وجاءت الدراسة تحت عناوين صغيرة جانبية ثلاثة:

١ ـ تنوير / أو / تعتيم، عرف المؤلف بالشعر، ومنه نعرف أن هذا هو ديوانه الثالث، وتبدأ الدراسة من العنوان نفسه باعتباره نصا كاشفا، ونتوقع منه بيانا مأساويا عن انتحار النقوش بكل ظروفها وملابساتها، وبدأ الناقد بوقوف الشاعر على انكسارات اللغة، بما يظهر منها أن الشاعر يحرق نصوصه كي يعيش اللاجواب، وهو أقصى وأجمل معاش شعري وأقساه في الوقت نفسه، ثم طرح سؤاله الأول عن لا جواب الحميدين، قدم من خلاله توصيفا للمادة الشعرية في هذا الديوان.

٢ ـ أفق التوقع / أو / قلب السحر على الساحر: وأفق التوقع مفهوم طرحه أصحاب نظرية الاستقبال، وبالذات «هانز روبرت ياوس» كأساس للقراءة والتفسير ثم إبداعية النص، وقدم المؤلف تعريفا بهذا الاتجاه وأسسه، ويمكن فحص النص على أساس المسافة الجمالية، وهو مقدار مخالفة النص لتوقعات القراء، مما يجعل الاختلاف والمشاكلة أساس إبداع النص المختلف وتراجع النص المشاكل، وهذا المفهوم يقرب «ياوس» من الشكلية الروسية، فيوسع من دائرة مصطلح

«كسر التوقع»، ثم دخل المؤلف لسبر الديوان على عيار «المسافة الجمالية» من مدخلين هما: أ ـ عنوان الديوان، ب ـ اسم الشاعر، وبدأ بالمدخل الثاني لأن اسم الشاعر يجلب رصيده عندنا، حيث برزت تجربته عبر ثلاث مجموعات سابقة على هذا الديوان، أما كيف كشف المؤلف عن المسافة الجمالية فهذا مما لا نسمح لأنفسنا بتلخيصه، لأن التلخيص يشوه الدراسة النقدية إذا كانت منصبة على نصوص، أي إذا كان النقد تطبيقيا، فلن يشعر القارىء بمتعة الدراسة إلا بمعاينتها ومعايشتها في مسارها ومساربها ولمحها.

٣ ـ والنقطة الثالثة والأخيرة هي: الصوت أو الموت، تنتحر اللغة حين تقع في مأزق ينهي دورها كفعل إيجابي، وهنا لابد من عودة الصوت إلى اللغة، ليعود النص للشعب والشعب للنص في تجانس بعد تنافر، وهذا هو فعل الاستنهاض الذي تتصدى له هذه القصيدة، حيث كشفت الدراسة عن بعدين دلاليين من نتاج علاقات الفروع بالكل، وهما بعد (القبح والزيف، ثم بعد الصوت، وتتبعتهما الدراسة في الديوان الذي يعتبر قصيدة واحدة ذات فروع، والخلاصة أن هذه القصيدة تعلن الحرب على حالة الانكسار الداخلي، والانتحار هنا يكون انتصارا ذاتيا للنص الذي يربأ بجوهره عن البقاء في الزيف وفي سطوة اللامكان، عائدا للمكان والزمان والى اللابسين ثيابهم بالإشارة والرغبة، حيث الجمال فوق القبح، والحلم فوق الزيف.

التعليق

واضح كل الوضوح أن الدكتور عبد الله الغذامي ناقد مستنير واع، أفاد من تطور المناهج النقدية، وعرف كيف يضيء بها قضاياه المطروحة، بعيدا عن الغموض الذي اعترى كثيرا من الكتابات النقدية الحديثة، ويستطيع قارئه أن يفهم منه ويستوعب ما يفهم، وأن يفيد منه المنهج والمعلومة، ومن مداخله لإضاءة النص، وإذا كان المنهج السائد هو التشريح، فإن المؤلف يغذي دراساته بالمناهج الأخرى إذا دعت الضرورة لذلك، واستخدامه للمناهج استخدام رشيد.

واللغة طيعة وغنية بمفرداتها ومعطياتها لدى المؤلف، فهو يصل إلى مغازيه ومراميه ـــ وكثير منها ليس سهلا ـ من أقرب الطرق، وإذا انضافت الثروة اللغوية إلى الوعي النقدي، جاءت الرؤية ناصعة، وهذا فضل لا يحصله إلا موهوب زكيّ موهبته وأنضجها بالتثقيف والتدريب والدأب على الإطلاع، فكان في معالجة قضاياه أصيلا، ودائما يأتي بجديد في دراساته، وجديده يجيء طبيعيا مقنعا، لأنه وليد مستوف لشروط النتاج الجديد.

ومع أننا نكن كل هذا التقدير والإعجاب بدراسات الدكتور الغذامي، فلنا بعض الملاحظات على الاستعمال اللغوي وردت في هذا الكتاب، ولو كانت كلها من قبيل الأخطاء المطبعية لتجاوزنا عنها، فهذا ما يدركه القارىء وحده، ولكن منها ما جاء مخالفا للنحو العربي، ومنها ما يتصل بصياغة الجملة، ومنها ما يمكن أن يقع سهوا، وسنحاول أن نحدد نماذج منها، مشيرين إلى الخطأ في جملته وسطره وصفحته، للانتفاع به في طبعات قادمة، إذا كانت الملاحظة صحيحة، أو لمناقشتها إذا كان هناك رأي آخر، والعلم أخذ وعطاء.

الصفحة	السطر	الجملة التي وقع فيها الخطأ	الصواب المقترح
٧	٤	وهذا ما يحاوله ويسعى إليها هذا الكتاب	.. . ويسعى إليه ....
١٩	٢١	من حيث إنشائه	من حيث إنشاؤه
٢٨	١١	هل هو تضمين أم هل هو نمط شفاهي	هل هو تضمين أو هو نمط شفاهي
٤٤	٦	هي في الوقت ذاته مرتبط بما يماثلها	.. مرتبطة بما يماثلها
٤٥	١٦	فاساؤوا فهمه	فاساءوا فهمه
٩٤	١٦	يشير إلى كلمة مطر وعددها ثلاثا أو اثنتين	... وعددها ثلاث أو اثنتان (
١١٥	٩	كلمة متوترة ذات معانى غريبة	... ذات معان غريبة
١٢١	٢	عن بعض الفلاسفة الذي قيل له...	عن بعض الفلاسفة وقد قيل له....
١٢٦	١	ليست مجرد استقبال وتلقي	أو عن الفيلسوف الذي قيل له...
١٣٦	١٨	يمنة ويسارا	....مجرد استقبال وتلقٍ
	١٤	بما إنها واقع مفقود	يمنة ويسرة ـ يمينا ويسارا
١٤٠	٢٣	بما إنها لغة خاصة	بما أنها... حيث تؤول مع ما بعدها بمصدر فيجب فتح همزة «أن»
١٤٨	٢٠	وبما أنها ليست كذلك فهي إذن نشاط...	المعنى الذي يريده المؤلف يقتضي حذف «ليست» لأن الجمل قبلها مبنية على النفي، ونفي النفي إثبات، وهو غير مراد المؤلف
١٦٩	١٧	مستحضرا امريء القيس	مستحضرا مرأ القيس
١٧٠	٦	نجد امريء القيس	نجد امرأ القيس
١٨٢	١	إنهما ليمعنا في التخفي ويسعيان...	.... ليمعنان.....

٢ ــ وهنا بعض الأخطاء وقعت في الشعر، وواضح أنها أخطاء مطبعية، لكن لابد من التنبيه إليها، لأن رواية الشعر على وجه الخصوص يجب أن تحظى بعناية فائقة قبل الطباعة وبعدها، من ذلك ما وقع في روايةبيت لامرىء القيس ص ٣٤، فقد جاء البيت هكذا:

وأنك قد قسمت الفؤاد فنصفه
قتيل ونصف في حديد مكبل

ومن الواضح أن كلمة «قد» في الشطر الأول غير موجودة، فوزن البحر الطويل لا يسمح بوجودها، وخطأ موسيقي آخر في بيت لطرفة أول ص٤٤، حيث روى:

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي
فدعني أبادرها بما ملكت يدي

فالصواب هو «لا تسطيع»

وحرصنا على الإشارة لمثل هذا النوع من الخطأ الذي يقع في رواية الشعر له بعد آخر غير الذي ذكرناه، ذلك أن المعانى مستقيمة لغويا مع هذا الخطأ الموسيقى، فالخوف أن يستقر الأمر على رواية الخطأ عند الناشئة وعند من لا دراية بموسيقى الشعر.

٣ ـ يلفت النظر ظاهرة في التعبير، هي استخدام ضمير الغائب المنفصل استخداما غير محبب، لأنه من جهة يخلق مشكلا نحويا في توجيهه، ومن جهة أخرى من كثرةهذا الاستعمال، ونذكر هنا

أمثلة من هذه الظاهرة.

«ولكنها هـي تتجه نحو دلالـة أخرى»، «لكنها هـي تقترح وتفتح لنفسهـا مجالا» والعبـارتـان ص١١٥، «الظبي هـو حلـم سابـح»، «يكون هـو وظيفة النـص» وقد جاءت العبارتـان ص ١٣٤، «وفن الحكي هو مخترع بشري»، «فـإن الهدف النهائي يصبـح هـو وظيفـة الإشـارة» ص١٣٣، وبعض هـذه التعبرات يسهل تـوجيهها إذ لا تعـود مجرد إبـراز الضمير المستتر جـوازا، فمـن حـق المستخـدم للغـة ستر الضمير أو إبـرازه، ولكن البعـض الآخـر ليـس كـذلـك، بل يـدخـل في بـاب ضمير الفصـل الـذي لا يحسـن استخـدامـه إلا لغوي محنك، وفي عدم المجـيء به غنى عن التمحـل في التبرير الـذي نـربأ بـالأعمال النـاجحـة أن تكـون في منـأى عنـه، لأنها ليست في حاجة ماسة إليه.



محمد الفايز شاعر البحر والوجدان

ليلى محمد صالح

الشاعر محمد الفايز أحسن من عبر عن معاناة البحار الكويتي الذي عاش تحت البحر مع الأخطار والأهوال في الغوص والسفر وقاع البحر حيث الصخور والمحار واللؤلؤ. كما صور السواحل والرمال والأمواج وأشرعة السفينة وهي تتمايل أمام الريح العباب، وعودة البحارة وصوت النهام ينشد (الهولو):

ها نحن عُدنا نُنشد (الهولو) على ظهر السفينةْ
من رحلة الصيف الحزينةْ
ها نحن عُدنا للمدينةْ
ولسوف نُبحرُ حين تمُطرُ في الشتاءْ
فإلى اللقاء.

كما صور الفايز في ملحمته (مذكرات بحار) زوجة البحار وهي تنتظر على الساحل عودة زوجها من رحلته الطويلة محملا بهدايا العطر والأحجار والماء المعطر والبخور:

أهداب عينك تومئانْ تحت النقاب
والأصدقاء على الضفاف مع الشراعْ
يترقبون مجيء فارسك الحزينْ
كي يبحروا. وكما رجعت مع المساءْ
إني سأبحر عائداً فإلى اللقاءْ

(مذكرات بحار) تتحدث عن البحر وأهميته في حياة أهل الكويت فهو مصدر للرزق والحياة والعطاء والحب، كما تصور رماله وصخوره الهم الوطني والخليجي.

يقول في المذكرة العاشرة التي تتحدث عن البحار ورحلته مع أخطار البحر وتذكره بيته وعياله وإحساسه بالضياع والخوف، وإصراره على الحياة لما فيها من جمال:

البحرُ أجملُ ما يكونْ
لولا شعوري بالضياعْ
لولا هروبي من جفاف مدينتي الظمأى وخوفي
أن أموتْ
عريانَ في الأعماق أو في بطن حوتْ
إني أحاذرُ أن أموت
لما أفكّر أن لي بيتا ولي فيه عيالْ
لما أحس بأن في الدنيا جمالْ

لقد شبه الشاعر محمد الفايز البحار الكويتي بالعملاق أمام الخيال الذي رمز له بالرمز التراثي الشعبي (السندباد) الذي يصبح لاشيء أمام إرادة هذا البحار:

سأعيد للدنيا حديث (السندباد)
ماذا يكون السندباد؟
شتان بين خيال مجنون وعملاق تراهْ
يطوي البحار عن هواهْ بحباله بشراعه
بإرادة فوق الغيوم

غنى للفايز الكثير من المطربين الكويتيين والعرب، وهو يميل دائما إلى التجديد في الأغنية الكويتية، غنى له المطرب كارم محمود قصيدة (ما تشائين فافعلي)، و(مذكرات بحار) غناها شادي الخليج وغيرها من القصائد التي يرددها الناس ويتغنون بها:

أركبت مثلي (البوم) و(السنبوك) و(الشوعي) الكبيرْ؟
أرفعت أشرعة أمام الريح في الليل الضريرْ؟
هل ذقت زادي في المساء على حصيرْ؟

من نخلة ماتت وما مات العذاب بقلبي الدامي الكسيرْ
أسمعت صوت (دجاجة) الأعماق تبحث عن غذاء؟
هل طاردتك (اللخمة) السوداء و(الدول) العنيدْ؟
وهل انزويت وراء هاتيك الصخورْ؟

●●●

قضية الإنسان هي قضيته

مزج الشاعر محمد الفايز التجربة الذاتية مع أحداث العالم الإنساني فأصبحت قضية الإنسان هي قضيته. وهو شاعر مطبوع متمكن من لغته وشعره، ذو إنتاج غزير متنوع الأغراض سامي الأهداف حتى ما كان ذاتيا منه إذ هو يعكس حقائق الكون والحياة والناس من حوله ويترجم عواطفهم ومشاعرهم من خلال عواطفه ومشاعره فيعبر بلسانه وقلبه وحسه وضميره من خلال تعبيراته الصادقة المستوحاة من تجاربه ومعاناته ورؤياه الفنية الواعية يقول في الغزل:

يلـــومنـــا في العشـــق مـــن يجهـــل
يـــاليتـــه يحمـــل مـــا نحمـــل
وليتـــه عـــانـــى الحريـــق الـــذي
تـــرسمـــه العيـــون والأنمـــل
يـــاليلـــة (المرقـــاب) إن الهوى
مـــازال في أوطـــانـــه ينـــزل

●●●

إن العملية الإبداعية مزيج من العقل والوجدان، وتركيبة ما بين القضية والفكر والموقف، ولا نستطيع الفصل بين العقل والوجدان فالإثنان ممتزجان.
لقد عرف الفايز كمبدع في الشعر الكويتي وقد ظل من خلال دواوينه العديدة شاعرا متميزا في التعبير عن تجاربه وهمومه العامة والخاصة، الوطنية والقومية والذاتية والوجدانية. صورها وقدمها للقارىء بجدارة وأصالة يقول:

مـــاتـــزالين حلـــوة الإشراق
رغـــم مـــا فيـــك مـــن شحـــوب الفـــراق
مـــاتـــزالين روعـــة تتجلى
بعيـــون يغـــرفـــن مـــن آفـــاق
لم يـــزل صـــوتـــك الحزيـــن شهيـــا
يستثـــير الحنـــين فـــي أعـــماق

●●●

الفايز أنشد للكويت ولكل العرب

انطلق الفايز بقدراته الإبداعية خارج حدوده الإقليمية في الكويت إلى منطقة الجزيرة والخليج العربي وإلى مصر ولبنان وسوريا والعراق والمغرب العربي. فهو شاعر مبدع بروحه العربية الأبية الأصيلة، ذاته في عواطفه وانفعاله وأحاسيسه ورؤاه والتصاقه بقضاياه العربية والقومية والإنسانية والوجدانية، فقصائده العديدة تشكل رؤية جديدة للقضايا العربية والحياة بتحدياتها المختلفة.

إنه شاعر منتم لأمته العربية يتغنى بالعرب وينتسب لهم جميعا.

في ديوانه (تسقط الحرب) يشيع في أجوائه الشعرية نفحات حزينة من الألم والحرب والتمرد والمرارة والسخرية وقد تصل تلك المشاعر إلى درجة عالية من التمرد والثورة ويحمل العرب نتائج المأساة.

لقد كتب عن الحرب الأهلية في لبنان واجتياح العدو الصهيوني لأرضها عام ١٩٨٢م يقول:

تورطوا بالهوس الحربي وانحازوا مع المغول
قد وافقت أحلامهم شراهة العصر الذي
استقال عن حروبه للهوس الفكري
وانضم إلى حرب الأساطيل

صدر ديوانه الأخير (تسقط الحرب) عام ١٩٨٩م قبل الغزو البغيض وقد كتب قصائده وكأنه كتبها بعد الغزو تصور الواقع المؤلم الذي رآه بعينه في الحرب والدمار:

قد هدوا أسوارها
فلم يعد من ذكرها خبر
ودنسوا رمالها
فلم يعد لخيمة أثر
وشردوا بحارها.... فلا نهام ساهر ولا وتر

لقد تنبأ الفايز بالغجر القادمين الذين دمروا أرض الكويت في الثاني من أغسطس:

غجر غجر... قوافل الغجر
قد دخلت مدينتي لتخطف القمر
وتسرق الرحيق من براعم الزهر
مدينتي يسرقها الغجر

●●●

الشاعر محمد الفايز من الرجال الصامدين على أرض الكويت أثناء محنة الغزو، لقد شاهد الغزاة وهم يشوهون وجه الكويت الجميل ويدمرون البيوت والمدارس، كان يتألم ويختزن آلامه في صدره الكبير.

وحين سألت ابنته (شذى) ماذا كان يفعل شاعرنا الفايز في تلك الأيام الحالكة الظلام؟ أجابت: (كان صامتا... أحيانا يقرأ القرآن الكريم... وأحيانا يقرأ ديوان المتنبي

الذي يلازمه أين كان... وأحيانا أخرى كان يلعب الشطرنج مع أخي وائل وأختي عبير).
لقد كتم حزنه الكبير في صدره ورحل رحمه الله قبل أن يتذوق بهاء التحرير. لقد توفي في بداية التحرير من الغزو الآثم في يوم الأربعاء الموافق للسابع والعشرين من فبراير ١٩٩١م وهو اليوم الثاني من النصر المبين، رحل بعد أن أثرى الشعر الكويتي بقصائده المتميزة منذ الخمسينيات وحتى التسعينيات.

كويت ياحبنا السعيد يا ظل يا ماء يا ورود
يحرسك الله يا بلادا ترابها اللؤلؤ الفريد
وبارك الله في رمال تجود بالخير ما تجود

●●●

بدأ الفايز حياته العملية محررا في مجلة الكويت، ومراقبا للنصوص التمثيلية في التلفزيون ومراقبا للنصوص الأدبية في الإذاعة الكويتية، وأخيرا متفرغا للبحث والقراءة والتراث الشعري.
حاز على شهادة الإبداع الشعري والأدبي لجائزة (عبد العزيز البابطين) التي أقيمت في القاهرة وقد نال المركز الأول فيها.
أما حياته الأدبية فقد بدأها في كتابة القصة القصيرة ثم انتقل إلى كتابة الشعر، وفي مطلع الستينيات صدر ديوانه الأول (مذكرات بحار) تحت اسم (سيزيف) وعندما لاقى هذا الديوان إعجاب الكثير من الناس قام بنشره مرة أخرى باسمه الحقيقي (محمد الفايز) حيث نال الشهرة الكبيرة والانتشار في الدول العربية، كما ترجم إلى اللغة الفرنسية.

للشاعر الفايز أحد عشر ديوانا شعريا هي:

١ ـ مذكرات بحار صدر عام ١٩٦٢م في طبعتين.
٢ ـ النور من الداخل صدر عام ١٩٦٤م.
٣ ـ الطين والشمس صدر في مايو ١٩٧٠م.
٤ ـ رسوم النغم المفكر صدر عام ١٩٧٣م.
٥ ـ بقايا الألواح صدر عام ١٩٨٠م.
٦ ـ ذاكرة الآفاق صدر عام ١٩٨١م.
٧ ـ لبنان والنواحي الأخرى صدر عام ١٩٨١م.
٨ ـ حداء الهودج صدر عام ١٩٨٢م.
٩ ـ خلاخيل الفيروز صدر عام ١٩٨٤م.
١٠ ـ المجموعة الشعرية صدر عام ١٩٨٦م.
١١ ـ تسقط الحرب صدر عام ١٩٨٩م.

تمتاز أشعار الفايز في كشف الهم النفسي، وبالفلسفة الذهنية، إنه محطة مهمة في مسيرة الشعر الكويتي المعاصر. شعره يحفل بالدلالات العميقة والصور الكثيفة.
إن الشاعر محمد الفايز لم يفرض شعره على قيثارة الدنيا ليغنى شأن كثير من الشعراء، ولكن الدنيا تغنت بشعره لأنه صدى لمشاعرها وصورة صادقة لانطباعاتها.

لا يموت شاعر حلق بجناحيه في ملاعب النسور، ينشد العلى باسم الوطن، ويعتلي القافية في سيمفونية شعرية هي أرقى السيمفونيات الناطقة على مر العصور.

إن الشاعر محمد الفايز من بيت القصيدة خرج وعند بيت القصيدة حل وهو في حله وترحاله شاعر فذ ومتميز ولج عالم الشعر منذ ديوانه الأول (مذكرات بحار) وحتى ديوانه الأخير (تسقط الحرب).

رحم الله شاعرنا الكبير محمد الفايز أحد أعلام المدرسة الشعرية الحديثة في دولة الكويت والخليج والوطن العربي، والذي ترك لنا ثروة كبيرة هي دواوينه الشعرية الخالدة.

قراءة في ديوان

«مرثية الغبار»

طه حسين الرحل

عندما تتعرض الطبيعة إلى التفتت، وما اجتمع من عناصرها إلى التفكك... عندما يأكل الحت جسد الأشياء، ويحولها إلى هشيم... ينتشر في مدى النظر. الأصفر ـ الرمل... وتهب الريح فيرفع الغبار أجنحته ليغطي الأفق ويزكم الأنوف، ويسعى التكلس باتجاه الروح.

يأتي الشاعر إلى هذا الخراب الممتد... تتسارع دقات قلبه، وتكون (مرثية الغبار) و(شوقي بزيع) يفتح في ديوانه دفتر الطبيعة بما تحويه من أناس ومن ممتلكات بألوانها المختلفة، خضراء وصفراء، جامدة ومتحركة، حية وميتة، يدخل إلى كل هذا التنوع الأسر أحيانا، والدافع باتجاه الفناء والتلاشي أحيانا أخرى، بروح الشاعر العالية الحساسية ليقدم لنا عبر ديوانه كل هذه المكونات في صيغ فنية ماتعة.

واحتفاؤه بأشياء الطبيعة لا يخفى، إنما يعطيك نفسه بأوضح الصور، فالطبيعة وتفاصيلها ومكوناتها، عناصر مهمة في صوره الجميلة المبتكرة: (ما ينقّطه حصرم الموت) (ماء الزمان)، (أودية)، (صخور)، (جف ضرع الحياة الأخير)، (دراقة أغمضت جفنها)... (ص ٦). وكل هذه الصور التي ترتكز على أشياء الطبيعة وعناصرها في صفحة واحدة من الديوان.

وهي، لو تأملناها، عناصر ومكونات عابقة برائحة الريف، فالأودية والحصرم والمصطبة والضرع... مفردات ريفية بامتياز سنراها ونرى أخواتها كيفما تنقلنا في قصائد الديوان وصفحاته المختلفة.

والشاعر لا يخفي ذلك، بل انه يحن إلى أصوله القروية ويستذكرها وهو يصوغ قصائده ورؤاه:

أتسمعني أيها الطفل
هل تذكر القروي الذي كان يركض خلف عصافيره
في المدى الدبق المتلاطم؟ (ص ١٠)

هذه المكونات الريفية لنفسية الشاعر، إذ بقيت معه وهو يؤسس لنفسه كشاعر فقد ساهمت في تشكيل نصه، وانعكست وتجلت في رؤاه بأشكال مختلفة، فإذا كان الريفي شديد التعلق بماضيه الشخصي الخاص فإن شاعرنا ليس بلا جذور بل إن علاقته بماضيه علاقة خاصة فأسلافه حاضرون في نصه حضور تأثير وبناء:

تعربد نارهم في الصدر
والأشجار تقطر من معاولهم (٤٢)

وهي علاقة حميمة، علاقة بنوة إنسانية راسخة ذات تجليات وجدانية اجتماعية مؤثرة:

نمشي على أكبادهم (الأسلاف) في أوج وحشتنا (٤٣)

كما أن روح الشاعر الريفية، تنعكس ــ ربما ـ في سخريته المرّة التي تستبطن ألما عميقا فالموت، وببساطة، إن هو إلا:

هبوط اضطراري إلى الأرض
... وتعديل طفيف (٥٦)

والشاعر لا ينسى وهو في خضم الاضطرابات السياسية التي يعيشها بلده الوديع لبنان، وبالأخص أرض الجنوب التي ينتمي إليها في هويته المدنية والشعرية... لا ينسى تحديد رؤياه السياسية، فإذا كانت العلاقة بين قاهر ومقهور، ظالم ومظلوم، بين الناس البسطاء وبين الطغاة، فإنه واضح الولاء والانتماء وله في ذلك فلسفته الواضحة، وحسه السياسي الصارخ تجاه التسلط والجبروت:

حين تشرق شمس الملوك
تذوب الشموع التي تشبه الناس (٤١)

كما أنه يدور بعينيه في أرجاء بلاده كطفل، ولا يفهم لم يمتهن الإنسان؟ ولماذا ينشط سقاة كأس الموت؟ وتكثر التوابيت بدل محامل الأعراس:

توابيتنا تتقدم مثل النوارس عند الأصيل (١٨)

ولكنه وقد تكونت روحه في ظل سنديانة جبلية قوية، يستصرخ عناصر البقاء والمقاومة في الإنسان مستحلفا إياه بجمالات الطبيعة وبما في الأرض من ألحان وعذوبة:

لا تمت قبل أن يزهر اللوز في الأرض (١٤)

ورغم الخراب فإن المستقبل في محفظة تلميذة ستنهض من نومها لا محالة:

شهور وتنهض تلميذة في الصباح (١٥)

كما انه وبفلسفة الشاعر يرى الناس وهم يهربون في كل وقت ومكان من الموت، بأشكال مختلفة دون أن يعرفوا ذلك. فللناس في مقاومتهم للفناء حيل شتى وأساليب مختلفة، غير أنها لا تخفى على الشاعر:

يهرع الناس نحو المصور كيما يقيهم من الموت (٤٠)

والآن...

إذا كان للشاعر كل هذه الحفاوة بالطبيعة وتجلياتها..

وإذا كان قد رضع الجمال مع حليب أمه، بل إنه قد تنسمه مع هواء ريف لبنان الآسر يحق لنا أن نتساءل عن تجليات المرأة في قصيدته وشعره وهي ذروة جمالات الطبيعة وهي أس الجمال وأساسه، أو أنها ـ كما قال أراغون ــ مستقبل الرجل، ولون روحه

ودونها لا يغدو سوى شتيمة..

إن شاعرا احتفل بـالجمال وجعله الناظم الأساس لقصيدته ولغتـه الشعرية لا يمكن أن تبتعد ريشته عن المرأة أو أن تمر بها عفو الخاطر، فكما أن القـرية وعناصر الريف قد دخلتا في تكويـن وعيه منذ الطفولة، فـإن المرأة، أو قل عناصر الأنثى قـد شقت في روحه جدولها وألقت حماها منذ الطفولة وهو يستذكر ذلك، وكيف ينسى:

حين رأى ساق مريم
واشتعلت روحه بخرير الأنوثة (١٠)

هذه المقاربة الباكرة التي شقت مجراها في دم الطفل البريء، ستجعل منه وقد اكتسى لحمه الشعري ونما عوده، ستجعل منه وبامتياز، شاعر امرأة وجمال في الشعر العربي الحديث إنه يشعـر وكأنه يحمل تاريخ عـذاب الرجل وهو يدور أمـام جمال المرأة باحثا عن سلامه الروحي والنفسي لديها وهو فوق مجمر الشوق والحاجة:

فمن ألف عام أسير
ولا أجد امرأة
تشتري كبريائي الممرغ بالشوق،
أو تتبنى سقوطي على ركبتيها
كسرب من الأودية
كيف لي أن أرمم فخار صدري... (٨)

كما انه ورغم اكتوائه بنار الشوق والحاجة، ورغم شدة ميله إلى المرأة ـ الأنثى ورغم صراحته ووضـوحه، فلا يمكننا اعتبـاره شاعر (جنس)... فهـو يرقى عن الفضـائحية الموجودة عند غيره، في نفـس الوقت الذي لا يتجنب فيه الحديـث الحار فيما يراه البعض دنسا أو عيبا أو خطيئة...

ولقد تمكن شاعرنا من الارتقاء بشعـره وبتعبيره إلى مستويات فنية عالية، يقول من خلالها الأشياء ولا يقـولها، يقارب المعنى ويبتعد عنه، يغوص إلى أعمـق أعماقه في أعالي ذراه وذلك بحرفية عالية القامة:

محض تهدّج لدمين مشتبكين في صمت،
تحطّم وردتيْن على سرير واحد
وتفتح امرأة لنهر حفيفها الليلي (٨٢)

لكنّا نزعم أننا رصدنا للشاعر (هفوة) ولنا في ردها صراحة وجرأة لا نخفيهما... قلنا إنه شاعـر ريف، وإن عناصر الريف قـد دخلت في مكونات الطفل فيـه وتجلت في شعره بفاعلية وبلهجة واضحة لا تستر فيها.. وقلنا إنه شـاعر حب من الطراز النادر في الشعر العربي الحديث، فهل تسمح له مكانته كعاشق عربي من هذا الطراز وبهذه المكونات بأن يقول:

ينبغي أن يضمك شخص سواي
لكي تعرفي كم أحبك!
أن يتشرد نهداك في وتر غير كفي (٨٩)

....

ونحن إذ نرد هذا القـول كما أسلفنا، فإننا نزعم أن هـذا البرود أليق بشاعر روسي أو

إنجليزي.. لا بشاعر من جنوب لبنان ومن قراه وجروده..

إن هذه اللهجة غريبة على العشق العربي وعلى حرارة الدم العربي الذي يصعب عليه قبول كتلة من الثلج في مجراه الألق والوهاج.

أخيرا...

إن شوقي بزيع يعيد ـ مع غيره ـ للشعر العربي الحديث ما افتقده لدى الكثيرين من شفافية وجاذبية وسط موجات التجريب المتعددة التي مشى وراءها شعراء الحداثة، وهو ـ مهما اختلفنا حول الغنائية وشفافية الشعر وعذوبة الموسيقا وقيمتها ـ إنما يفعل ذلك بنجاح باهر...

وهو يؤكد ديوانا بعد آخر أنه واحد من الجيل الذي تلا جيل الرواد في الشعر العربي الحديث ممن حملوا الراية نحو تعميق المجرى وفتح آفاق أكثر رحابة ونضارة وجاذبية:

ثم سحابة خضراء
أو زرقاء
أو بيضاء، تقتحم السرير علي،
برق ذابل
يهوي من الأعلى
ليشطرني إلى نصفين،
ثمة لا نهايات يزوجها الغياب إلى الغياب
جسدان متحدان في موت
ومغسولان بالنعناع،
لا يتسلقان سوى ارتفاعات
مهددة بصاعقة الفراق،
ولا يضيئهما
سوى نجم الملامسة الذي يعلو
على قمم الحراب (٨٣ ـ ٨٤)

* * *

(*) مرثية الغبار: الشاعر شوقي بزيع، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٢ وكل شواهد المقال من الديوان المذكور.

فيض النار

في مجموعة حيدر حيدر «غسق الآلهة»

بقلم : ابراهيم صموئيل

يتساءل الرجل في قصة «طائر الموت» بما يشبه الرؤيا: «هل كنّا على الشاطىء والنار تضيء البحر، أم كنّا في السرير داخل بيتنا الهاجع فوق الأراضي الخضر، أم كنّا في أعماق حلم كابوسي، آن تخيلت أن الباب يُقرع بعنف بأعقاب البنادق؟» ص ٣٤.

تلك الأصداء البحرية بما تمثله من توق إلى الحرية، وذلك السرير الخافق بعلاقة الحب داخل رحم البيت، وذاك الكابوس الفجائي الذي لا يغادر الروح، واولئك الذين ولدوا من بنادق قتل ونمو للاستمرار في القتل.. ستشكل، جميعها، المفردات الرئيسية في لغة وعوالم حيدر حيدر في مجموعته القصصية الجديدة: غسق الآلهة.★

وقد أوردتُ المقطع السابق من إحدى قصص المجموعة لأنني وجدت فيه تكثيفا بالغا لعالم هذا القاص الروائي، كما أنني افترضت بأنه (المقطع) يحمل مفاتيح ذلك العالم ويدل على مساربه وكهوفه وأمدائه بناء فنيا، ومضمونا رؤيويا.

فلطالما تساءل الكاتب في قصصه ذلك التساؤل المضّ، الجارح، الذي لا يتسول جوابا، بل يسعى للكشف عن بؤر التعفن في حياتنا، وعن مواطن القهر وأسباب الانكسار في أحلامنا وثكنات القمع الشامل المسلطة على كل ما فينا وكل ما نرنو إليه.

وإذا كانت شهوة القتل والتدمير، المادي والروحي، هي الدافع الوحيد، المتأصل والمركب، داخل حاملي البنادق ومقتحمي نداوة الحب وبناعة الخصب.. فإن البحر هو الملجأ والملاذ والرحم الذي لا يحمي الناجين من سطوة القتل والموت فحسب، بل يبث في أرواحهم أيضا طاقة التجدد للانبعاث ثانية، ودائما، لمواجهة الموت والسعي إلى قهره.

في القصص الثلاث الأولى من المجموعة : غبار الطلع، طائر الموت، وغسق الآلهة، ستتبادل برهتا الحب والموت مواقعهما وحضورهما المرة بعد المرة. تتداخلان، وتتنازعان، وتتناحران بصورة قديمة لا فكاك منها. بل أن برهة الحب ذاتها مشوبة على الدوام بلوثة الحب، كما أن صعقة الموت منداة، على الدوام أيضا، بطلاوة الحياة. فبرغم أن «اليقين الوحيد كان هذا الموت الممتد على مدى البصر. الحي في شرايين الحجر والاسمنت والخشب والعظام التي كانت حية» لكنهما «آن تماسا وهما يعبران حفرة، قالت الأصابع للأصابع: نحن ننبض» ص ٢٣.

وعلى غرار ما حدث في «غبار الطلع» تتماهى البرهتان النقيضتان في محرق واحد من قصة طائر الموت: «وفي ذلك الخريف اللزج، كنا نواصل علاقتنا شبه السرية، الفزعة المهددة بمليون مباغتة، كما طائري يمام تحت ايكة، مستسلمين

للحنان والوجد وانفجار الروح والجسد في رعدة الصعود نحو بوابة الموت» ص٣١.

وكذا في قصة غسق الآلهة سنصغي إلى المرأة «إذ كانت تسأله لماذا يكرر دائما كلمة الموت حتى وهو في احتفال الشهوة، كان يقول، هذا الطائر المقدس هو الذي يخفق بجناحيه في كل مكان، بدءا من عينيك وانتهاء برعشة الجنس» ص٥٤.

إن برهة الموت، عند حيدر حيدر، ليست مرآة لتضخيم الموت وتكبير أهواله.. بل هي قوة التعرية الكاشفة لخرابه، والفعل الخصيب الوالج في نسيج يباب الموت وعقمه، والمقاوم له بالتالي.. ومن هنا تفرش القصص الثلاث الأولى شخوصها وأحداثها وهواجسها واشتياقاتها وانكساراتها وتألقاتها وجنونها ورؤاها على حد الجرف الممتد، والعميق، الفاصل - والواصل أيضا - بين عالمي الحب والموت.

****

إذا كان حيدر حيدر قد عمل في قصصه الثلاث الأولى على رسم لوحات ملحمية من خلال قطبي الحياة: الحب الجنس/ والموت القتل... فإنه في قصصه الثلاث الأخرى: (نصب تذكاري لرجل منتحر، سنوات العزلة، وصخرة الجرانيت) يعمل على الولوج إلى داخل شخصيات قصصه لتقصي الأسباب الغائرة لانكساراتهم وخذلانهم وفشلهم. يبحث في أعماق «اسماعيل كنعان» وحساسيته الروحية، كما يبحث في الانهيارات السياسية وتردي الواقع العربي من حوله، الأمر الذي دفعه إلى المنفى، ومن ثم أودى به إلى الهلاك.

هذا الهلاك سيصيب، أيضا، مأمون الدروبي وأسرته في قصة «سنوات العزلة»، فيفككها ويمزقها، لا بسبب اصرار مأمون على الهجرة، ولا بسبب من تعنت زوجته شهيرة، ولا حتى من وصاية أمها سعدية العثمان... بل بسبب من الظروف الداخلية والخارجية، مرة أخرى، التي أحاقت بالأسرة كلها.

تلك الظروف ستحيق بالصديقين في «صخرة الجرانيت»، ستدميهما معا: أبو محمد «المصاغ من تراب القرى وشموسها وأفكارها ورائحة البشر والأعشاب وغسق البحر «وصديق عمره الحميم «المصاغ من صلصال جنون الأسفار، والجري وراء الثورات المستحيلة، وتشكيل أوطان وهمية من جرانيت الزمن المهدم» ص ١٥٤.

إن القصص الثلاث السابقة تغرق من رأسها حتى أخمص قدميها في لعنة الاختيار المستحيل، والدائرة المفزعة التي طالما دار الملايين من البشر داخل محيطها، لابوا، وبحثوا حتى قتلهم البحث دون جدوى: الوطن أم الغربة؟؟ بلاد القهر والجوع والإرهاب، أم بلاد التشرد والأرصفة والحنين؟ يقول صديق «أبو محمد» في قصة صخرة الجرانيت، مضيئا جانبا من جوانب محنتها المشتركة: «آنذاك، ونحن بين الغربة المدماة بالحنين، والدورة الدموية للجوع والموت اليومي وهلاك الغبطة، كنا نجثم فوق حطام البلاد التي ما عادت لنا، بلادهم التي ضاقت إلى مساحة قبر أو مزرعة دواجن» ص١٥٤.

****

لا يُعنى حيدر حيدر بالحدث الخارجي، ولا يتقيد بالزمن الموضوعي القادم من المستقبل عبر الحاضر نحو الماضي، ولا يهتم بالهيئات الظاهرية لشخصيات قصته، ولا يتدبر أمر «حكايته» لتصير مفهومة على نحو منطقي، إذ تخلو قصته (خصوصا القصص الثلاث الأولى) من «حكاية» أو «حدوتة» كما يقال. وهو إذ يتخلى عن ذلك وغيره الكثير مما يُعرف في فن القصة، فإنما يفعل ليسبح بعيدا عن الشاطىء،

غائصا في الأعماق السحيقة للأرواح التواقة، والأحزان الدفينة المنكسرة، والأوطان المهزومة والمحاصرة، وعلاقات الحب الملغومة بالخوف والملاحقة بالقتل والتائهة في بحثها عن مأوى دافىء لنموها.

وبسبب من إبحاره البعيد والعميق هذا نراه يستخدم لغة مشحونة متوترة، حادة تسعى لنبش أعماق الشخصية ورصد الحالة والدخول إلى المسارب العصبية، والتسلل إلى خفايا اللاشعور في الإنسان، ومحاولة القبض على اللحظات الفاصلة المصيرية في حياة البشر.

وحيدر الذي طالما تميز بلغته النثرية هذه في أعماله القصصية والروائية كلها (والأخيرة منها على وجه الخصوص مثل وليمة لأعشاب البحر، ومرايا النار، على سبيل المثال) يطلق العنان لحرفيته العالية في النثر عبر هذه المجموعة لتأخذ أقصى مدى لها يمكن أن تمتد إليه، وأعمق نقطة يمكن أن تغور إليها.

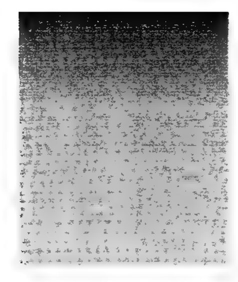
إنه يتقصى، عبر لغة، الباطن الموار الصاخب، المحتدم، لا السطح المتحرك برتابة. ما يعتمل في الروح ويقضها لا ما يمس الجسم أو يبدو عليه. ما يكسر الزمن ويبدده لا ما يجري على دقائق مواقيته، ولذا تتدافع دفقات التعبير حارة، بانورامية، في معظم قصصه كأن يقول: «الخوف الساري في مسام الأرض ومسامي، ورائحة هذا الغبار اللعين الشبيهة برائحة الزرنيخ، هيجت الجملة العصبية، أن طافت في الرأس المدن المستباحة والمنازل التي يداهمها القتل المجاني، والجنون الدوري لدم أولاد العاهرات المتناسلين من وحوش الغاب. هؤلاء الذين أخذونا على حين غرة وحاصرونا كقطع من الشياه والأرانب في المنازل والستادات والمعسكرات والثكنات وباحات المدارس والجامعات، ثم ابتدؤوا يلتهموننا في الصباح والظهيرة والمساء، ويرموننا تحت غاشية الزمان الكلبي كحيوانات فائضة عن الحاجة» ص ١٤.

وقد أوردت المقطع السابق بكامله لأشير – علاوة على دور اللغة عند حيدر – إلى بناء القصة عند الكاتب. هذا البناء الذي يستمد مداميكه، وشكله الهندسي، وتوزيعه الداخلي، ومدخله، ومخرجه، وحجمه من نار التجارب التي عاشها الكاتب، ومخزون وعيه السياسي والاجتماعي والنفسي، وفيض اكتوائه في الساحتين الشعورية واللاشعورية لديه. إنه كاتب يفيض على الورق بتفجر وبتشظى، ولذا يأتي «معماره» متفجرا متشظيا، لا مرسوما وفق خطوط هندسية ودوائر ومربعات وكتل يمليها العقل «العلمي» والقوانين العامة في البناء، وهذا يتبدى بصورة أكبر وأوضح في القصص الثلاث الأولى.

يقودنا ذلك إلى القول بأن نصوص حيدر حيدر – وبسبب من لغتها ومعماريتها – لا بد أن تقرأ مرتين على الأقل: الأولى، لإزاحة ما اعتاده القارىء من اللغة والمعمارية السائدتين في القصص والروايات.. والثانية، للتآلف مع النصوص التي بين يديه.

هل تراه حقق حيدر حيدر في مجموعته الجديدة ما رنا إلى تحقيقه لدى قرائه؟ لا يمكن لفرد واحد أن يجيب، بطبيعة الحال.

★ صدرت المجموعة عن دار بترا بدمشق العام ١٩٩٥، وضمت ست قصص (غبار الطلع، طائر الموت، غسق الآلهة، نصب تذكاري لرجل منتحر، سنوات العزلة، وصخرة الجرانيت) وتقع المجموع في ١٨١ صفحة من الحجم الوسط.



بين الرواية والتاريخ

حسان يوسف المحمد

إبّــان ظهـور روايتــه «الجنــرال في متــاهتــه» عام ١٩٨٩، صرّح غـابـرييـل غارسيـا ماركيـز «إننا لا نعـرف تاريـخ كولومبيا لذلك فـإن المهمة التي سأتولاها الآن، بعد أن أنهيـت الكتاب، هي تـأسيس جمعية ــ جمعية كتابة تـاريخ كولـومبيا الحقيقي ـ سأكرس ريع بوليفار ـ يقصد روايته الجنـرال في متاهتـه التي تتـاولت شخصية بوليفار كمحور ـ لهذه الجمعية. سأنظـم مجموعـة من المؤرخين الشبـاب غير الملـوثين، في محاولـة لكتابـة تـاريـخ كـولـومبيـا الحقيقي، وليـس التـاريـخ الرسمي، على أن يروي لنـا هؤلاء الشباب كيف هي هذه البلاد في مجلد واحد. نقرؤه كما لو كان رواية.»

فقـد تنـاول ماركيـز في روايتـه تلـك، شخصيـة تاريخيـة معـروفـة، بوليفـار الاسم الكبير اللامع الذي ارتبط حقيقة مع جزء هام من تاريخ أمريكا اللاتينية خلال القـرن التـاسـع عشر، حيث انتـزع مـن اسبـانيـا امبراطـوريـة أكبر مـن أوروبـا بخمـس مـرات، وقاد عشريـن سنـة مـن الحروب لـلإبقـاء على تلـك البـلاد حـرة ومـوحـدة. فعـاد ماركيـز ومـن خـلال بوليفار لينفخ الروح في حقبة زمنية هامة، ولكن وفق تصور مغايـر لما هو سائد. لقد تنـاول التاريـخ روائيا، ولكـن ليس مـن فـراغ، بـل هناك الارتكـاز الضمنـي على

الوثـائق الهائلة العـدد والتي بحـث عنها وفيها مـاركيز قبـل الكتابـة، وقرأ جيـداً مابين السطور، والتي تـوصّل من خلالها إلى أنه «لا علاقة لذلك الرجل بما يعلموننا إياه في المدرسة. بدأت بقـراءة مؤلفات عن سيرة بـوليفـار، وجـدت انـه مـألـوف ومعـروف جيدا، لقـد كان بـوليفار مثـل أنـاس كثيرين أعـرفهـم في فنزويـلا، وفي كولومبيـا. كان كاريبيا جـدا. بدأت أحبه، وبدأت أشعر بشفقة نحـوه. وبدأت أشعر خصوصا بالغضب لما ألحقوه به.»

بعد ذلـك تبدأ رحلة مـاركيز في كتـابة الـروايـة، مـع الشعور بـانعـدام وجـود الـوثائق، أي الـدخـول في عتبـة الروايـة متحـررا منهـا، للـدخـول أكثـر في رأس بـوليفـار، بمعنـى: «إذا كـان الـوضـع الانسـانى هـو ذاك، وإذا كان قـد قـال في رسائله هذا الشيء أو ذاك، فإن ما يدور في رأسـه بالتـالي هو هـذا..» أي أن الروايـة تستند إلى كمية معلومـات ضخمة لم تعد مـوجودة في الـروايـة، مثـل البناء الـذي يستند عـادة بكـامـل ثقلـه على قـواعـد (أساسيات) مطمورة.

بل إن ماركيز يذهب بعيدا في ذلك حين يذكر «إن كل مـا اعتبره المؤرخون مزيفا، هو الـذي أثر فيّ وقدم لي صورة بـوليفار الدقيقة.»

إذن لم يخش ماركيـز من نـزع الهالة الأسطوريـة المكرسة عـن بوليفـار الذي تتخذه رواية ماركيز بطلا «ما كان يهمني هو أن يبدو بوليفار إنسانا.. كائنا بشريا» فما الذي ترسخ أخيرا مـن بوليفار بشكل واضـح ونهائي، بعـد صياغتـه روائيـا، وبعد هضم جبل من المعلومات عن سيرته وتـاريخه، هذا مـا يراه، بـل ومـا يقدمـه ماركيـز في روايته «بعد أن جلسـت لأقرأ بهدوء الكتاب الذي كتبته، أصبحت أؤمن بأن بوليفار لم يكـن يتورع عن استخدام أي أسلـوب ممكن للـوصـول إلى ما كـان يسعى إليه، ألا وهو جعل القارة كلها بلدا واحـدا، وحـرا. كـان يـريـد حقـا وطنـا مترامـيا: أميركا اللاتينية.»

أعتقـد أن هـذه الظـلال للعـلاقـة بين التاريـخ والرواية وفـق منظور مـاركيز، موجودة في جل أعماله الروائية، وخاصة في «ليـس لـدى العقيد مـن يكـاتبـه» وفي «خريف البطريرك» وكذا في «مائة عام من العـزلـة» حيـث عكـس تـاريـخ بعـض الشخصيـات، وبعض الحروب في نسيـج الـروايـة، وبينهـا «الحروب الأهلية التـي كان الاتحاديون الليبراليـون والأحرار قد قاموا بها ضد الحكومـات المحافظة، التي كـانــت تعتمــد على الملاكين الكبــار والقساوسة الكاثوليك والقوات النظامية.

وكانت آخر هذه الحروب، الحرب التي بـدأت في عــام ١٨٩٩ وانتهـت في عــام ١٩٠١، وقد خلفت وراءها مائة ألف قتيل في سـاحـات المعارك، وقضـت على جيـل بأسره من الشبان الأحرار الذين ترعرعوا على اجـلال غـاريبـالـدي والمتطـرفين الفرنسيين». وبـالرغـم من أن تـأكيداتـه الكثيرة على أن تلـك الـروايـة هـي إعـداد شعري لذكـريات طفولته، أو شهـادة عن طفولة أمضاها في منـزل واسع كئيب، مع أخت كـانت تـأكل التراب، وجـدة تحدس بالمستقبل، وأقارب لا يميزون بين الغبطة والجنون.. بـالرغم مـن ذلك فـإنه يصرح عـن تلك الـروايـة إن قصـة آل بونيـديـا يمكنها أن تكون تصـويرا لتاريخ أمـريكا الـلاتينية، ويقـول حـرفيـا في حوار مـع صـديقـه الصحفي بلينيـو مينـدوزا «إن تـاريخ أمـريكا الـلاتينية هـو جملة مـن الجهـود والمآسي غير المجـديـة والمحكـوم عليهـا بالنسيـان منـذ البـداية. إن وبـاء

النسيان منتشر لدينا أيضا، مع الزمن لا يعد أحد يعرف بالتأكيد فيما إذا كانت المذبحة قد وقعت فعلا في عمال شركة الموز، ولا أحد يتذكر العقيد أوريليانو بونيديا».

وإبان سقوط الدكتاتورية في فنزويلا عام ١٩٥٨ وهرب «بيريس خيمنيس» يلتقي ماركيز في قصر الرئاسة خادما عجوزا كان يخدم هناك منذ الأيام الأولى للديكتاتور الأسبق خوان غوميز «كان غوميز بطريرك من أصل ريفي له شارب وعينان مثل شوارب وعيون التتار. وقد مات في دعه وسلام في فراشه بعد أن كان قد حكم بلاده بيد من حديد نحو ثلاثين عاما. وكان الخادم مايزال يذكر الجنرال وأرجوحته المعلقة التي كان ينام فيها قيلولته..» فيكون ذلك اضافة لانشغاله بسيرة حياة الحكام المستبدين في أمريكا اللاتينية، شرارة لكتابة رواية «خريف البطريرك» فاهتم بسيرة الديكتاتور ديفاليه من هاييتي، والدكتور فرانسيا من باراغواي، ومارتينيس من السلفادور.

«كنت أطمح دائما لخلق شخصية مركبة من جميع الديكتاتوريين في أمريكا اللاتينية وخاصة من منطقة الكاريبي. لكن شخصية خوان غوميز كانت شخصية مؤثرة ومارست تأثيرا قويا عليّ، بحيث أن البطريرك أخذ منه، بلا ريب أكثر مما أخذ من أية شخصية أخرى».

بل إن جزءا من التاريخ أثر على البنية الفنية للرواية، فأثناء كتابته للرواية كان يفكر بأن أصلح بنية هي حوار يقيمه الديكتاتور العجوز المحكوم عليه بالموت مع نفسه، لكنه يعود عن ذلك بسبب أن ذلك «كان هذا أولا أمرا غير تاريخي، حيث أن مثل هؤلاء الديكتاتوريين قد ماتوا إما هرما في الفراش وإما قتلوا أو هربوا. لكن لم يجر إعدامهم».

بل إن العلاقة بين التاريخ والرواية معكوسة من خلال شخصية ديكتاتور أو جنرال أو رئيس وتحميل مرحلة على تشكيلها، يظهر في قصصه القصيرة أيضا، وأهمها مجموعته الأخيرة «١٢ حكاية عجيبة» التي رصد فيها جزءاً هاماً وخاصا من الشخصية الأمريكية اللاتينية وتفكيرها خلال هذا القرن.. وكان قد ركز في واحدة من أجمل تلك القصص (رحلة سعيدة سيدي الرئيس) على شخصية رئيس مهزوم، وعلى مجده الرئاسي الغابر من خلال رصد سيرة عزلته في المنفى «جنيف» وفي استرجاعه لسنوات المجد. والذي يقرر في النهاية العودة إلى بلاده بوهم رئاسة حركة تجديدية من أجل وطن كريم، بينما دافعه الوحيد تحقيق مجد بائس. بعد أن اشتد عليه المرض وفقد زوجته التي قضى عليها حزنها على فقد ولدها الوحيد الذي اشترك في الاطاحة بأبيه ثم قتل بعد ذلك على يد أعوانه في المؤامرة. ونكتشف أن المنفي العظيم الذي يعيش في فندق من الدرجة الرابعة في حي بائس بين مهاجرين آسيويين و «فراشات ليل» وستقوده ذكرياته للاعتراف لأحد مواطنيه بـ «إن أسوء ما أصاب بلدنا التعس أن كنت رئيسا له!» فنحس أنه يتحدث من القلب. وعندما يعلم بأن بعض أتباعه أصبحوا رؤوساء بعده يعلق «وكلهم مثلي: نالوا شرفا لا يستحقونه». فإن السيدة التي تستمع له تؤكد «هذا أحق رئيس بالسقوط في العالم!».

ما أريد أن أقوله هنا، إن ماركيز يتناول تاريخا في أعماله الأدبية هو على الأغلب

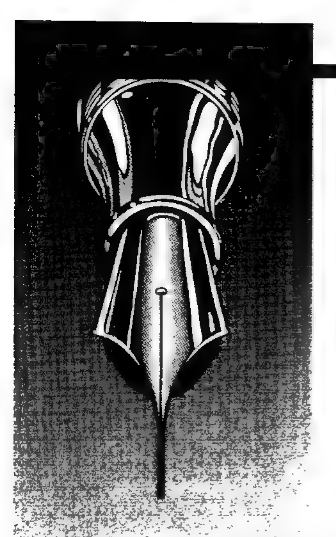
غير مـــــدون، فسيرة السلطـــــات والدكتاتوريات ـ ليس في أمريكا اللاتينية فقط وانما في أرجاء كثيرة مـن المعمورة ـ يدوّن لها تـاريخ لا عـلاقة لـه بتاريخهـا الحقيقـي، أثناء جلـوسها على العـروش، وقبضة يـدها على مصير النـاس، كما أنه يدون لها تاريخ آخر بعد سقوطها غالبا لا يكـون أيضا سـوى مـن قبيل السكـاكين التي تكثر فوق رقبة الشاة المذبوحة.

فهـذه العـــلاقـة بين الفـــن القصصي والتاريخ لدى ماركيز، هي جزء من نبض الناس وانفعـالاتهم وتفاعلهـم مع كـل ما يمس حيـاتهم في بلدانهم خـلال مراحـل تاريخية معينـة لتلك البلاد، وبالتـالي فإن طابـع الصدق المجبول مـع حكايـا الناس والمجتمع بعد عملية الخلـق الشعرية التي تخضـع لها على يـد ماركيـز، تعتبر تناولا مختلفـا من رؤيـة برؤيـة مختلفة لما هـو سائد تاريخيا.

وإذا كنت قـد نوهـت إلى علاقـة العمل الأدبي بالتـاريخ لدى مـاركيز مـن خلال تنـاولـه لشخصيـات لامعــة، خـاصــة الـدكتـاتـوريـات، فـإننـى أشير أن هـذا الموضوع كان محورا لعدد مـن الروايات التي ظهرت في وقت مقارب لظهور روايته «خريف البطـريرك» في أمريكا الـلاتينية، وبينها «اعتبـار سلامـة الدولـة» لأليخو كـاربنتير، و«مكتب الأمـوات» لأرتـورو اوسلار بيتري، و «أنا، الكلّي القدرة / أنا، الأسمـى/» لأوغسو روابـاستوس التـي حاول فيهـا احياء شخصية غـاسبار دي فـرانسيـا، وهـو طـاغيـة مثقـف حكـم البارا غوي.

وروابـاستوس نفســه كـان قد شـهـد تعاقب ثلاث ديكتاتوريات وعدة انقلابات عسكريـة وحربا أهليـة مجنونـة أوقعت أكثر من مئة ألف ضحية..

إضافة إلى أعمال هؤلاء جميعا كانت قد صدرت الـرواية الأهم «السيد الـرئيس» للروائي استورياسس.



عواصم ثقافية

□ دمشق

علي الكردي

□ موسكو

د. أشرف الصباغ

دمشق ـ علي الكردي

أربع محطات في دمشق

- معرض الكتاب
- مهرجان بصرى
- أوبرا دايدو واينياس
- معرض الخريف السنوي للفن التشكيلي

مع بداية الخريف استعادت دمشق تألقها الثقافي، ولعل أهم محطتين يمكن للمرء أن يتوقف عندهما هما: معرض الكتاب السنوي في مكتبة الأسد الوطنية، وما أرى على هامشه من أنشطة ثقافية، ومهرجان بصرى الدولي للفنون الشعبية.. هذا إضافة إلى محطة ثالثة على صعيد الفن التشكيلي وهي معرض الخريف السنوي لفناني القطر، حيث تُعرض في ثلاث قاعات كبرى في دمشق نماذج تمثل كافة الاتجاهات والتيارات الفنية التي تعكس واقع حال الحركة التشكيلية السورية (تصوير زيتي، غرافييك، نحت، تصوير ضوئي) وتتراوح اتجاهاتها ما بين الواقعية والتعبيرية مرورا بالانطباعية والتجريدية والتشخيص...

معرض الكتاب

حول معرض الكتاب في مكتبة الأسد الوطنية يتبادر إلى الأذهان السؤال التالي: هل نجح المعرض في افتتاح موسم ثقافي متميز؟! وهل نجحت الأمسيات الثقافية التي أقيمت على هامشه في رفد الحركة الثقافية بالجديد المفيد والممتع؟!

جوابا على تساؤلنا نقول: إذا كان المقياس في النجاح هو مستوى التنظيم والإدارة، عدد الأجنحة وتوزعها، ومعالجة بعض الاختناقات التي ظهرت في المعارض السابقة، واعداد الكتب المعروضة وتنوعها، وعدد دور النشر المشاركة (المحلية والعربية) فالجواب على السؤال سيكون بالإيجاب فالمعرض نجح ـ في هذا المعنى ـ في تحقيق أهدافه، فحسب الاحتياطات المنشورة ازداد عدد زوار المعرض هذا العام بالمقارنة مع السنوات

الماضية وكذلك غدا هذا المعرض من أهم المعارض السنوية للكتاب في الوطن العربي، ويعتبر سوقا وتظاهرة ثقافية كبرى لما تشيعه الندوات الثقافية التي تقام على هامشه من حركة نشطة، وما تثيره من نقاشات حول الأفكار والأداء التي تطرح في الندوات، لكن كل ما سبق لا يمنع من إبداء بعض الملاحظات التي نعتبرها هامة، إذ من الملاحظ أن ندوات هذا العام قد توزعت بين الندوات الفكرية والأمسيات الشعرية والموسيقية، وقد طغت الأصوات العربية المشاركة على الأصوات السورية، فلم نلحظ أي مشاركة، من مفكرين وشعراء سوريين في أمسيات هذا العام. هل يعود ذلك إلى خطأ ما في تقديرات اللجنة المنظمة للندوات؟!

الأمسيات الفكرية شارك فيها: المفكر والباحث اللبناني علي حرب، والناقدة الأديبة اللبنانية يمنى العيد، والمفكر المصري محمود أمين العالم، والأستاذ الجامعي الفلسطيني الدكتور أحمد برقاوي، أما الشعر فكان لمظفر النواب، وسعدي يوسف ـ الذي اعتذر عن إلقاء أمسيته ـ وجوزيف حرب، فيما غابت أسماء السوريين الذين يشاركون في مثل هذه المناسبات كنزيه أبو عفش، وشوقي بغدادي، وممدوح عدوان، وغاب أيضا المفكرون السوريون من أمثال طيب تيزيني، وصادق جلال العظم... طبعا، من المفيد، افساح المجال أمام الأشقاء العرب ليغنوا بما عندهم، النشاط الثقافي الموازي لمعرض الكتاب، لكن غياب الأصوات السورية أفقر تلك الأمسيات ألق أصحاب البيت وضجيجهم!

علي حرب، تحدث في ندوته عن أزمة المثقفين العرب الذين يعيشون برأيه أوهاما خمسة: وهي النخبة، والمطابقة والهوية ووهم الحداثة والعقلانية.

مضمون هذه الأوهام يحتاج برأيه إلى إعادة صياغة على ضوء التطورات الحديثة في العالم.. يمنى العيد قدمت قراءة في رواية نجيب محفوظ (ميرامار) من زاوية سياسية، وتحدثت عن تكرار زمن الحكاية والدوران المغلق في المكان والنتيجة أن القاتل قتل نفسه ومسعود ـ بطل الرواية ـ نموذج برجوازي صغير يمثل جيل الناصرية، وقد أعادت إلى الأذهان سؤال غالب هلسا: من هو السفاح؟! فالكل كان يحاول مع زهرة ـ رمز الريف والأرض والشعب ـ الكل كان يحاول أن يأخذ منها والكل كان يتطلع إليها والكل كان يخونها بما فيهم الشيوعي الغائب في السجن، والآخر الذي تخلى عنها..

الدكتور برقاوي تحدث عن علاقة الحرية بالإبداع، فيما استعرض محمود أمين العالم في ندوته الفكر العربي على مشارف القرن الحادي والعشرين الاتجاهات الفكرية العربية متسائلا: هل هناك فكر عربي؟!

من الملاحظات الأخرى اللافتة في معرض الكتاب هو الاقبال على شراء كتب التراث المصورة، والكتب الدينية، والكتب الغيبية «كتب التنجيم والأبراج، وقراءة الكف الخ..» وكتب التجميل والتدبير المنزلي وكتب الأطفال التجارية، والمعاجم اللغوية، وبعض الموسوعات، فيما تراجع الإقبال على شراء الكتب التنويرية، والكتب الفلسفية والأدبية الجادة، وهذا يعكس الواقع الثقافي، ويشكل دليلا على أن أيام الثقافة الجادة قد ولت.

ثمة ملاحظة أخرى تلفت الانتباه، تتعلق باتساع الأجنحة المخصصة

للكمبيوتر رغم أن الإقبال على الشراء في هذه الأجنحة ما زال قليلا، ربما بسبب ارتفاع الأسعار. ولوحظ أن معظم الكتب المعروضة، طبعت في مصر وسورية ولبنان، فيما الأقطار العربية الأخرى كررت نفس العناوين التي شاركت فيها في معارض سابقة، وهذا بالتأكيد ينعكس سلبا على مشكلة التواصل الثقافي وتبادل الكتاب العربي.

إن الارتفاع الجنوني لأسعار الكتب، ربما كان من أهم الأسباب في انحسار الإقبال على شراء الكتاب، سيما وأن الشريحة الكبرى من القراء (طلاب، مثقفون موظفون) من ذوي الدخل المحدود، وامكانياتهم لا تسمح بإنفاق مبالغ إضافية على شراء الكتب، وكنا نلمس الحسرة واضحة من أحاديث عدد كبير من المهتمين لعدم قدرتهم على شراء الكتب التي يرغبون في اقتنائها.

مهرجان بصرى

كل من تابع فعاليات مهرجان بصرى الدولي الثالث عشر للفنون الشعبية، لاحظ تنامي الإقبال الشديد على حضور فعاليات هذا المهرجان، الذي أعاد لهذا المدرج التاريخي أمجاده الغابرة.

شارك في المهرجان خمس فرق عربية شقيقة، وعشر فرق أجنبية إضافة إلى الفرق المحلية (زنوبيا، أمية، الجيل الجديد)، وفرق المحافظات وقد عكست عروض الفرق العادات والتقاليد الفلكلورية، وثقافات الشعوب التي شاركت في المهرجان، وأتاحت الفرصة، أمام الجمهور للتفاعل مع هذا الغنى المتنوع لثقافات الآخرين وتقاليدهم. الجدير ذكره أن بعض الفرق خرقت شروط المهرجان ولم تقدم عروضا فلكلورية، كما جرى في عرض الافتتاح الذي قدمته فرقة باليه أوبرا القاهرة حيث قدمت مقاطع من الباليه العالمي مثل روميو وجوليت، وعايدة معتمدة على عناصر أجنبية في الفرقة، رغم أنها عادت وقدمت في القسم الثاني عروضا شعبية كرقصة «الجماعة»، كذلك ابتعدت الفرقة الإيرانية على سبيل المثال عن هدف المهرجان، وقدمت عرضا موسيقيا لا يتعلق بالفن الشعبي المطلوب، وفي الوقت الذي تألقت فيه فرقة فهد العبد الله للفنون الشعبية اللبنانية بعرضها الذي نقلت فيه الحضور إلى أجواء الأقطار العربية، وقدمت فرقتا القدس وبيسان أغاني شعبية فلسطينية متنوعة تعكس التراث الشعبي لكافة المناطق داخل فلسطين المحتلة، وتميزت الفرق القادمة من ارمينيا وتشيلي واليابان في عروضها الجيدة التي برزت فيها خصوصية الأزياء الشعبية ولا سيما اليابان التي تحافظ على أصالة عميقة الجذور، لا يشوبها أية شائبة!

أوبرا دايدو إينياس

أعتبر تقديم أوبرا «دايدو وإينياس» في كل من «دمشق، بصرى، تدمر» حدثا ثقافيا وفنيا نوعيا في سورية، لأنها المرة الأولى في تاريخ سورية التي تقدم فيها أوبرا، وبذلك تعتبر سورية البلد العربي الثاني بعد مصر الذي يقدم فيه هذا النوع من الفن الذي يعتبر فنا شاملا يجمع ما بين الموسيقى والمسرح والرقص والغناء ويحتاج إلى امكانيات ضخمة ومواهب متعددة، ولعل إحداث الفرقة السيمفونية الوطنية في سورية منذ ثلاث سنوات،

وإحداث جوقة كبيرة للغناء الموزع في المعهد العالي للموسيقى قد شجع المعنيين في الأمر على انتاج هذه الأوبرا التي لاقت ترحيبا واسعا على المستويين الرسمي والشعبي.

وضع كلمات الأوبرا «تاهوم تيت» بالاستناد إلى الأسطورة الكلاسيكية التي رواها الشاعر الروماني فيرجيل في ملحمته «الأنيادة» وكان أول عرض لها في عام ١٦٨٤ في مدرسة للبنات غربي لندن.

قاد الأوركسترا السيمفونية صلحي الوادي، في حين قامت البريطانية «كارولين شارمان» في الاخراج المسرحي للأوبرا يساعدها فريق عمل من التقنيين على مستوى «الإضاءة، الحركة الديكور، الأزياء» كذلك ساهم البريطانيون عن طريق المجلس الثقافي البريطاني بأربعة مغنين من خيرة مغني بريطانيا وقد جاءت المشاركة البريطانية على أرضية الاحتفال بالذكرى الثلاثمائة على وفاة هنري بورسيل ملحن الأوبرا الذي يعتبر واحدا من أهم الملحنين البريطانيين في عصر الباروك.

تتحدث الأوبرا عن قصة حب، تنتهي نهاية مأساوية، وتحمل أبعادا رمزية عديدة. فدايدو هي ابنة ملك صور الفينيقي، تهرب مع نفر من أبناء شعبها بعد مؤامرة تعرضت لها في مدينتها، وتتوجه غربا لتؤسس مدينة «قرطاج» وهناك تلتقي بـ «إينياس» بطل طروادة الأسطوري الذي تغرق سفينته بالقرب من قرطاج بعد رحلة بحرية شاقة على أثر سقوط طروادة وتيهه من أجل إعادة بنائها. حين يلتقي دايدو وإينياس يوحد بينهما حب ومأساة شعبيهما. يعاهد إينياس دايدو على البقاء في قرطاج إلى الأبد، فيعم الفرح، لكن الأمور لا تسير حتى نهاياتها السعيدة إذ تتحرك قوى الظلام التي يزعجها بهجة الآخرين وتعمل على تخريب هذا الحب.

تطلق المشعوذات والساحرات عاصفة مرعبة لإزعاج العاشقين أثناء رحلة صيد، وتظهر لإينياس ساحة متنكرة بشكل إحدى رسل الآلهة وتطلب منه مغادرة قرطاج بناء على أوامر الآلهة، فيذعن إينياس للأمر ويعطي الأوامر لبحارته لتحضير أنفسهم للرحيل، وحين يذهب لإبلاغ دايدو بالأمر تستشيط غضبا فيعدل عن أمر الرحيل لكنها تطرده رافضة الغفران له، حينها يبحر مع بحارته أما هي فتضع حدا مأساويا لحياتها: بالانتحار.

أدخل صلحي الوادي آلات إيقاعية لبعض الجوقات الغنائية باقتباسه بعض الألحان من الأوبرا لتعزف بآلات شرقية (عود، ناي، مزاهر وغيرها) والغاية كانت تقريب الأوبرا من الأذن العربية وإشاعة أجواء شرقية، وقد عمقت المخرجة البريطانية شارمان هذا الجو الشرقي باعتمادها في الاخراج المسرحي للأوبرا على المشهدية البصرية والفرجة والابهار الذي يقوم على استخدام «أزياء باذخة، متعددة الألوان، وإضاءة ساحرة تحرض الخيال، وديكورات ضخمة وأغراض وأقنعة واكسسوارات كثيرة، وكان الانسجام والتوازن التشكيلي الذي خلقته بين حركة الممثلين وأجسادهم وبين قطع الديكور والأغراض المستخدمة، يخدم الخط الدرامي للأوبرا ويتغير حسب تصاعد هذا الخط وصولا إلى الذروة الدرامية في المشهد الأخير، المشهد الجنائزي بعد انتحار دايدو وتزول الملائكة ليضعوا فوق نعشها باقات الورود.

فن تشكيلي

الملاحظة الأساسية حول معرض الخريف السنوي للفنانين التشكيليين السوريين هذا العام هي تراجع مستواه بالمقارنة مع معارض السنتين السابقتين، ولعل السبب الرئيسي لذلك هو غياب أسماء أعلام كبيرة في الفن التشكيلي السوري أثبتت حضورها مؤخرا، نذكر منهم على سبيل المثال: «غياث الأخرس، حمود شنتوت، محمد غنوم، نذير اسماعيل، وليد الآغا، سعيد الطه، يوسف عبدلكي... ثمة سبب آخر يتعلق باعتقادنا أن النتاج المعروض لا يعكس المستوى الفعلي للفنانين السوريين، فبعض ما عرض هو من نتاجات قديمة من مقتنيات المتحف الوطني وصالة الشعب، والملاحظ أن الفنانين الناشطين الذين أقاموا معارض فردية خلال الموسم الماضي هم الذين غابت أسماؤهم عن هذا المعرض، مع ذلك يبقى هذا المعرض الذي يعتبر تقليدا سنويا مرآة تعكس إلى حد كبير أهم التيارات والاتجاهات الفنية في سورية، والمستوى العام للحركة التشكيلية فيها.

من المفيد، أن نتحدث عن معرضين فرديين شهدتهما دمشق مؤخرا. الأول هو معرض النحات السوري المقيم في باريس ماهر بارودي، وهو معرض شديد الخصوصية لأنه يعتمد على رصد الفنان لحالات الجنون في مصحات عقلية فرنسية، مقدما منحوتات لنماذج في غاية التعبيرية ـ تمثل هذا الألم الإنساني في ذراه القصوى، وموحدا البشر أينما كانوا وذلك بغض النظر عن الزمان والمكان.

المعرض الآخر الهام هو معرض الفنان بشار العيسى، الذي أقيم في صالة السيد بدمشق بعنوان: «ذاكرة الأشياء».

في أعمال بشار العيسى «المغترب في باريس منذ خمسة عشر عاما، نلمس هذا الحنين الشديد لأرض وبشر وأشياء غابت منذ زمن مديد، وراء أفق بعيد، ثم عادت لتشكل بصريا على شكل التماعات وخطوط وألوان تشكل أطيافا تنهض على حوامل تشكيلية تجاور الواقع الذي عزف الفنان منه ـ عبر ذاكرته اليانعة ـ دون أن يطابقه، فتلك الذاكرة تمتد إلى ما هو أبعد من المشهد البصري لتبدع عالما متكاملا، لا تشكل اللوحة سوى الجزء الظاهر منه!

موسكو- د. أشرف الصباغ

بعد ٧٠ عاماً..

«سلفيدا» تلتقي مع «دون كيشوت» على مسرح البولشوي

كان من المتوقع أن يمر هذا اللقاء بشكل عابر، في ظل التدهور الاقتصادي والحروب والكوارث وفي خضم التبدلات والتوافقات لمنظومة القيم الثقافية والأخلاقية، وتدني الوعي في المجتمع الروسي الحالي. إلا أن المسألة هنا قد اختلفت تماما ولنفس الأسباب السابقة. فمنذ قديم الأزل تناولت الأعمال الفنية، بمختلف أشكالها ومدارسها، القيم الإنسانية الأساسية، والخير والشر، والصراع من أجل الحياة، والحب، والخيانة، والشرف، والنبل. ولكن عندما نرى إحدى هذه القيم، أو مجموعة منها وقد جسدها فن الباليه على المسرح، لتصبح بذرة أو خلية تنقسم وتتكاثر لتنتج بدورها قيما جمالية وفنية رفيعة المستوى، نجد أنفسنا في حالة شعورية خارج الزمن. عندئذ نكتشف أننا نعيش واقعا مريضا يسيطر عليه كل ما هو قبيح وزري. وربما يدفعنا كل ذلك إلى التفكير في الخروج من المستنقع الآسن الذي نعيش فيه، ونرى كل ما يجري به، لكن منطقة الإحساس فينا لم تتأثر بعد بما يحدث لنا أو أمامنا للآخرين.

«سلفيدا» و«دون كيشوت» يلتقيان على خشبة مسرح البولشوى العريق. كان يمكن أن يحدث هذا اللقاء منذ زمن طويل أو بعد زمن أطول. لكن أن يتم الآن وفي هذه المرحلة الحرجة من تاريخ روسيا، فهذا ما يجعله لقاء خالدا بكل المعايير. ويبدو أن قلعة «البولشوى» مصممة على المقاومة حتى النهاية. فعلى الرغم من الظروف المادية السيئة للمسرح، والصراع الحاد من أجل توجيهه في اتجاهات أخرى مثل كافة القلاع الثقافية والفنية في روسيا مؤخرا، وتوقفه أحيانا عن عروضه كإحدى وسائل الاحتجاج، إلا أنه لا يزال

مصمما على الاستمرار بغض النظر عن هروب الكثير من الفنانين إلى البارات والمقاهي وعلب الليل، وهجرة الآخرين إلى أوروبا والدول العربية للعمل في الملاهي الليلية ومسارح الدرجة العاشرة. وعلى كل حال فقد جاءت عروض هذا الموسم لتنفي تهما كثيرة وجهت إلى مسرح البولشوى في الآونة الأخيرة، وإلى فن الباليه الروسي، واستطاعت أن تبث روح التفاؤل في نفس هواة ومحبي فن «الملائكة».

«سلفيدا» و«دون كيشوت» عرضان من التراث الكلاسيكي يمكن وصفهما بقطبين جماليين يتجه كل منهما في اتجاه مخالف للآخر، على مستوى الجماليات، والبناء الدرامي، وصياغة المشاهد، والشكل الفني، وعنصر الرقص الخلاق. وقد تم إجراء البروفات عليهما في وقت واحد تقريبا، ثم عرضا واحدا بعد الآخر مع فارق زمني لا يتعدى الأربعين يوما. وهذه الظاهرة الفنية لا تحدث إطلاقا إلا في حالة وجود فرق ضخمة وعريقة تمتلك إمكانات فنية عالية وأصيلة. فالعروض والأعمال التي تفتح آفاقا جديدة للتطور الفني، وتضع علامات مميزة وبصمات واضحة على فن الباليه، تعتبر قليلة للغاية في التاريخ. ويمكن وضع رائعة فيليب طاليوني «سلفيدا» ضمن تلك الأعمال التي حملت بداخلها البذور الصالحة لإنتاج تراث فني عالمي ضخم. فألهمت مختلف الفنانين العالميين، ودفعتهم إلى صهر ثروتها الكامنة وسبكها بعبقرية كل من فيليب وماريا طاليوني، لإعادة انتاج وصياغة «سلفيدا» التي وهبت العالم ليس فقط أعظم ما في أعمال الباليه الرومانتيكية من جماليات، وإنما أعطت أيضا إمكانية عالية لتجسيد أحزن وأوجع قصة إنسانية في عصرها. قصة التنافر بين الحلم والحقيقة، بين ما ينبغي أن يكون وبين ما هو كائن بالفعل، وموت الرائعة سلفيدا ـ الحلم ـ بسبب انحطاط القيم والأخلاقيات البشرية السائدة، وبسبب الهول والفزع المحيطين بكل ما هو رائع وجميل وأصيل عند الإنسان.

لقد بدأ تاريخ هذا الباليه في روسيا عام ١٨٣٥م بعد أن صال وجال في جميع أنحاء العالم. وقتها نشب صراع حاد بين الفنان فاسيلي ديميتريفيتش تيخوميروف وبين الشاب المجدد كاسيان جوليزوفسكي وأتباعه. وعندما أراد الأول أن يبرهن للجميع، المجددين والمشاهدين على حد سواء، على خلود القيم الأكاديمية الأصيلة للباليه، تناول سلفيدا، وقامت بالدور الرئيسي وقتها الراقصة يكاترينا فاسيليفنا جلتسير، بينما لعب هو دور جيمس. وبعد أن مرت سبعون عاما كاملة، عادت سلفيدا مرة أخرى إلى مسرح البولشوى، ورأينا الطلعات الجوية الرائعة للساحرة الاسطورية، ورحنا نتابع كيف تعوم «الكوفية» المسمومة للساحرة الشريرة في أتون جهنم. ولكن السؤال الذي طرح نفسه بعد العرض الأول، هل الناس الذين يعيشون حاليا في عصرنا المقهور وغير المتزن في حاجة إلى مثل هذه الاسطورة، وبهذا الشكل، والتي ولدت منذ أكثر من ١٦٠ عاما مضت؟

أجاب الكثيرون بالسلب. إلا أن النجاح الجماهيري كان مؤشرا معاكسا لتلك الإجابات. فدلل على أن أرواحنا، التي تكاد تنهار تماما تحت ضغط الكوارث والحروب وإهدار دماء الأطفال والنساء، متعطشة بشدة إلى الجمال. وبالتالي جاءت سلفيدا على خشبة مسرح البولشوى

لتعطينا إمكانية الحياة، ولو لفترة قصيرة، في رحاب هذا الجمال الخالد.

«سلفيدا» هي مسرحية الفريق، حيث العلاقة العضوية بين الجميع، والارتباط الهارموني بين الراقصين والراقصات، وحيث لا يوجد راقص درجة أولى وآخر درجة ثانية، أو شخصية رئيسية وأخرى ثانوية. ولذا لم يكن من المهم فقط أن يأتي الرقص على مستوى عال من الجدية والانضباط، وإنما كان عليهم أن يتوتروا، ويصلوا إلى أعلى مراحل التوتر الفني، ويكتلوا أحاسيسهم في دفقات شعورية تنبعث في توهج ورومانسية، حتى يشعر المشاهد بالتحامهم ووحدة أنفاسهم على خشبة المسرح. كما جاءت الديكورات الرومانتيكية متضافرة في عضوية وحيوية كاملتين مع النسيج الحي لنمط الرقص والأداء في وحدة وهارمونية نبعت أساسا من الجوالنفسي لموضوع القصة. وساعدت الأوركسترا على تعميق الحالة الرومانسية للعرض بما عكسته من ثقافة عالية وذوق رفيع، وإحساس متدفق دفع الراقصين إلى حالة من الطيران التلقائي على خشبة المسرح. وبعد العرض اتفق النقاد على أن سلفيدا في طريقها النهائي للاكتمال، إن لم تكن بالفعل قد وصلته بهذا العرض.

أما «دون كيشوت» فيأتي ليدشن ويرسخ نفس القيم الإنسانية التي يطمح أي عمل فني خالد إلى ترسيخها. ومجيئه الآن متزامنا مع «سلفيدا» يؤكد عظمة وأصالة مسرح البولشوي. ويبدو أن المسألة مقصودة مع سبق الإصرار لردع كل قوى التخلف والانحطاط التي تحاول تدمير آخر ما تبقى من الحصون الثقافية والفنية لدى الإنسان الروسي البسيط والمبدع في آن واحد. فالمسرح يقف وحيدا ضد الغث والرديء، يقف ممسكا بسيفه السحري في مواجهة طواحين الهواء الثقيلة الضخمة التي تدمر كل شيء بدورانها الاخطبوطي القاسي، وكأنما يعلن في يأس «أنا ومن بعدي الطوفان».

وعلى الرغم من أن «سيرفانتس» كتب الرواية في زمنه، وباللغة الاسبانية وفي اسبانيا، وعلى الرغم من أننا نفاجأ أحيانا بعرض باليه دون كيشوت بدول عديدة في وقت واحد، إلا أن المعايير تتغير تماما عندما يقدم هذا العرض على خشبات مسرح البولشوي في روسيا. فعندما حاول العالم المعروف أسافييف أن يتحدث ذات مرة عن «المسرح الروسي الاسباني»، كتب «في الفن الروسي يمكن رصد المعطيات الواضحة للحلم الرومانتيكي حول اسبانيا....». وهذا الكلام وثيقة صادقة وصريحة يدعمها التاريخ الطويل الذي يصل إلى ١٢٥ عاما لهذا الباليه على مسارح موسكو. وتاريخ إخراج «دون كيشوت» يشهد بأن هذا الحلم الرومانتيكي، في أزمنة مختلفة وعند مخرجين وراقصين مختلفين، قد اتخذ أشكالا متباينة ومتفردة على مستوى الإبداع الفني بكل عناصره ومحاوره.

واليوم عرض باليه «دون كيشوت» بشكل آخر مختلف ليذكر الجميع «بالحلم الرومانتيكي عن اسبانيا»، وعن روسيا أيضا. ولكن هل من المعقول أن يتم إحياء قيم اسبانيا في عصر سرفانتس ونحن الآن في نهاية القرن العشرين؟ خاصة وأن أسافييف منذ سنوات بعيدة، كان قد انتقد التناقض الواضح بين ما سمعته من الأوركسترا وبين ما كان يجري لحظتها على خشبة المسرح. وعلى الرغم من ذلك، فقد جاء العرض في هذه المرة أيضا على نفس الطريق الذي اعترض عليه

أسافييف، وبنفس الموسيقى ذات الإيقاعات الجزلة، والزخم والحماس. كما تمت إضافة مشاهد تمثيلية جديدة كان من شأنها تطوير هذا النوع من الأعمال الكلاسيكية، وأضيفت أيضا فواصل كثيرة من التمثيل الصامت التي برع في أدائها الممثلون. أما الأوركسترا فكانت البطل الرئيسي للعرض حيث ألهبت كل الكائنات الحية على خشبة المسرح، ليرى إنسان نهاية القرن العشرين «دون كيشوت» و«راقصة الشارع» و«الجمهور» كما في اسبانيا سرفانتس، ولكن بآليات الزمن المعاصر. فدون كيشوت الحالم المثالي، نصير المحبة والعدالة، لا يجد آذانا صاغية، ولا يجد من يفهمه أو يوليه أدنى اهتمام، فيشعر بالوحدة والاغتراب. وراقصة الشارع تبدع في رقصها فتلتهب مشاعر وأحاسيس الناس البسطاء من حولها، فيسيرون خلفها كقائد حقيقي لهم. وهنا لا يمكننا الحديث عن كل الشخصيات حتى لا يجرنا ذلك إلى الحديث عن مدرسة الباليه الروسية وإمكاناتها الضخمة. لكن ببساطة يمكننا القول بأن إمكانات الراقصين وأداءهم الخلاق نسجا سيمفونية غنائية راقصة وشجية في هارمونية دقيقة ومحسوبة.

لقد استطاع المخرج يوري جريجوريفيتش ببساطة وكوميدية طوال العرض أن يجبرنا على التفكير في مصير أمثال «دون كيشوت» في الماضي والحاضر. وفي نهاية العرض ترك المخرج بطله مع صديقه المخلص، بين حدي التفاؤل والمرارة، ليجسد لنا أبعاد ذلك الإنسان الذي يحمل للناس الخير، ويدافع عنهم ضد كل القوى الشريرة، لكنه يظل في النهاية وحيدا وغريبا.

حوار مع راقص الباليه الروسي «فيتشيسلاف جورديف»

جورديف بين الكلاسيكية والمعاصرة

عندما سألت مذيعة برنامج اليوم المفتوح الشاعر عبد الرحمن الأبنودي ذات يوم عما يحب أن يشاهده، قال باسما: مشهد من باليه «بحيرة البجع»، وكان ذلك في بداية الثمانينات. في اليوم التالي نال الأبنودي لوما وتقريعا ما أنزل الله بهما من سلطان! من جانب بعض الصحفيين، والأخوة المثقفين أيضا. فكيف يطلب الأبنودي مثل هذا الطلب في الوقت الذي لايزال فيه الناس يأكلون الفول والطعمية، ويعانون من زحمة المواصلات والأمية والتخلف، ويسكنون المقابر ومحطات القطارات... الخ؟! فهل بالفعل كان الأبنودي محقا في طلبه أم العكس؟ وبغض النظر عن مشروعية الطلب من عدمها، فكل إنسان حر في اختيار ما يناسب ذوقه وخصوصا إذا كان ذلك مرتبطا بفن مثل فن الباليه. ويبدو أن الأبنودي كان يريد طرح مشروع جمالي في هذه اللحظة على الرغم من أن هذا المشروع قد تطور كثيرا في دول العالم التي تحس شعوبها بالجمال. ومن هنا يعتبر الحديث عن فن الباليه مقدمة لمشروع جمالي وإنساني بالدرجة الأولى، لأن الإحساس بالجمال يشكل أحد طرفي معادلة هامة وصعبة للإنسان بشكل عام، وللإنسان العربي بشكل خاص. أما الطرف الثاني للمعادلة فهو الإحساس بالظلم.. ظلم الإنسان لنفسه أو للآخرين، أو ظلم الآخرين له. ولكي يتضح طرفا المعادلة تم إجراء لقاء سريع مع راقص

الباليه المعروف والمخرج حاليا بفرقة «الباليه الروسي» فيتشيسلاف جورديف.

إن اسم فيتشيسلاف ميخائيلوفيتش جورديف معروف بشكل كاف لهواة ومحبي فن الباليه في معظم دول العالم. وهو حاصل على لقب فنان الشعب السوفييتي، ويعمل حاليا مديرا ومخرجا بمسرح موسكو الحكومي. وجورديف، فنان مسرح البولشوى الشهير، استطاع خلال رحلته الفنية أن يقوم فعليا بجميع الأدوار الرئيسية في عروض الباليه الكلاسيكية والمعاصرة. فقد لعب دور (البرت ـ باليه جزيل)، ودور (بازيل ـ باليه دون كيشوت)، ودور (ديزر ـ باليه الجميلة النائمة)، ودور (زيجفريد ـ باليه بحيرة البجع)، ودور (الأمير ـ باليه كسارة البندق)، ودور (فرخاد ـ أسطورة عن الحب). كما لعب دوري كل من «سبارتاكوس» و«اكار»، وفي العديد من الباليهات الكلاسيكية والحديثة التي لا يمكن حصرها إلا بصعوبة، والتي اكتسبت أهمية بالغة من امتزاج تقنية الرقص البارع وهارمونية الأداء التمثيلي بالقدرة العالية على تقمص الدور لدى جورديف. أما خصوصيته فتكمن في ارتباطه الدائم بالتجريب، واستعداده السديمي لاختبار إمكاناته في مختلف مجالات واتجاهات هذا الفن.

ولقد أعطى النقد تقييما عاليا لمهارات جورديف الأدائية على مستوى الرقص والتمثيل. فعلى سبيل المثال، وصفته مجلة الباليه الأمريكية «دانس مجازين» بالإله الشاعر.. وأعظم راقص باليه في العالم. أما صحيفة «نيويوركر» فقد كتبت عام ١٩٨٧م «إن جورديف فنان من الدرجة الأولى، وهو أرشق وأعظم راقص باليه...». وعندما قدم عروضه لأول مرة في نيويورك عام ١٩٧٩م، أطلقت عليه الصحافة ووكالات الأنباء الكثير من الصفات الأخرى، وقارنته بالفنان ميخائيل باريشنيكوف، وبالفنان الشاب نورييف. وعلى الرغم من صدق كل هذه المقارنات وجديتها، إلا أن الأمر مختلف على نحو ما. لأن جورديف مختلف أيضا، ومتفرد لدرجة يصعب معها مقارنته بأحد سوى بجورديف نفسه.

عندما قُبل فيتشيسلاف جورديف في فرقة مسرح البولشوى، بدأ الرقص في المجموعات مثل العديد من الراقصين الناشئين. إلا أنه لفت أنظار الهواة والمتخصصين على السواء، وشد انتباه الأجيال القديمة في مدرسة باليه موسكو التي تخرج منها الفنان العبقري بيتر انطونوفيتش بيستوف. وكان ذلك ليس بسبب إمكاناته الجسمانية فحسب، وإنما بسبب قدراته التدريبية الكلاسيكية ذات المستوى العالي أيضا، وبما يملكه من إمكانيات تمثيلية وإحساس موسيقي رفيع. وبعد ستة أشهر استطاع أن يرقص في دور قصير «أرلكين ـ باليه كسارة البندق» بشكل منفرد على الرغم من الصعوبات التقنية لهذا الدور. وبعدها اتضح أن إمكاناته تؤهله للرقص في دور أحد الرعاة في باليه «سبارتاكوس»، ثم للرقص في الفصل الأول ـ بالكامل ـ في باليه «جزيل». وتميز في حركته بالجموح والتألق، والقدرة الهائلة على القفز لارتفاعات عالية بهدوء وانسيابية ولين، والهبوط بنفس الثقة والتجانس والمرونة، وعلى الدوران الحاد بقوة واتزان. وخلال السنوات الأولى من عمله بمسرح البولشوى ظهرت لديه صفة من أهم صفات الراقص الجيد، وهي قوة الذاكرة

الفنية المرتبطة بالمثابرة على فهم الشخصية وتركيبتها. ومن مسرحية إلى أخرى تطورت حرفية الراقص الشاب، فاتسعت مساحة حريته على خشبة المسرح، وتعمقت خبرته في إتقان أدواره، ومن ثم ظهرت القيمة الأساسية في أعماله، وهي إمكانية فهم ذات الشخصية التي يؤديها، وتجسيد أبعادها النفسية والفكرية. وكان دور «بازيل ـ باليه دون كيشوت» من أهم الأدوار الكلاسيكية وأصعبها وأقربها إلى نفس هذا الفنان. ففي هذا الدور ظهرت خصوصية جورديييف في الإحساس بالسمات القومية للشعوب الأخرى. فأولى اهتمامه بكل حركة، ودورة، ليضفي على الشخصية صبغتها الإسبانية المميزة، كما ركز بشدة على الوقفات عندما تتلاشى حركته فجأة وهو في وضع الانحناء أو تقوس الظهر المعروفين في الرقص الإسباني. ويعتبر هذا الدور من أعظم الأدوار التي أداها جورديييف لدرجة أن النقاد وصفوه بـ «جورديييف الاسباني».

ولقد ظل جورديييف يرقص على خشبة المسرح لمدة ٢٦ سنة بعد تخرجه من كلية الصحافة بجامعة موسكو الحكومية، وبعد تخرجه أيضا من قسم الرقص والإخراج بمعهد لوناتشارسكي المسرحي. ومنذ عام ١٩٨٤م يعمل مديرا لفرقة «الباليه الروسي» التي كانت تسمى قبل ذلك بفرقة «باليه موسكو». وخلال هذه المدة أخرج أكثر من ٤٠ عملا تتميز جميعها بالتجديد على مستوى الحركة والموسيقى والأداء.

● فيتشيسلاف ميخائيلوفيتش.. ما هو الأفضل حاليا بالنسبة لك.. الرقص أم الإخراج؟

ـ إنني لا أفضل استخدام كلمة «أفضل» في حالة مثل حالتي على الرغم من وجود جمل وعبارات ومفاهيم المقارنة في المسرح، وأعني بذلك أن «كل في مجاله». فبالنسبة لي كراقص، أرى أن الأمر مختلف تماما. عمري الآن ٤٦ عاما، وعلى الرغم من تجاوزي سن الشباب، إلا أنني ما زلت أرقص، وأحاول دائما أن أكون في صورتي الملائمة. وبالنسبة لكوني مخرجا، فأنا أعتبر نفسي شابا بعد، ولدي الإمكانية لإعطاء الكثير. وحاليا أحاول ترجمة كل ما استوعبته من خبرات في تجاربي السابقة إلى أعمال إخراجية تتناسب مع إيقاع بداية القرن الحادي والعشرين بصرف النظر عن كلاسيكية أو معاصرة هذه الأعمال. ولذا فمسألة الإخراج ليست أفضل أو اسوأ بقدر ما تعتبر أحد المتطلبات الضرورية لدي.

● لقد رقصت على موسيقى تشايكوفسكي وشوبان وباخ وموتسارت وخاتشاتوريان وبروكفييف وآخرين في معظم أعمالك على مسرح البولشوي، والآن تأتي أعمالك الإخراجية على موسيقى الجاز والروك وغيرها. فهل يمكنك بصراحة أن تقول من الأقرب وما الأقرب إليك بالنسبة للكلاسيكيين والمعاصرين وموسيقاها؟

ـ بدون شك فالموسيقيون الكلاسيكيون هم الأقرب. لأنني عشت وترعرعت على الموسيقى الكلاسيكية. لكن في نفس الوقت يعتبر العمل مع الموسيقى المعاصرة والحديثة من أهم الأمور الضرورية والممتعة في آن واحد.

● هل هذا يعني أنه من الممكن أن تقوم فرقة باليه واحدة بالمزج في عروضها بين الكلاسيكي والحديث أو

المعاصر؟

ـ هذا ليس ممكنا فحسب، وإنما ضروري للغاية، من أجل تنمية وتطوير إمكانات الممثل، وتحقيق قدراته التي يجب أن تخرج بطرق متعددة. فاتساع وعمومية المدرسة الكلاسيكية يسمحان للراقص بالعمل في أشكال مختلفة، وبأنماط وأساليب أكثر تنوعا. ولكن إذا ظل الراقص طوال حياته يرقص في المسرحيات الكلاسيكية، ولو حتى بشكل رائع وعبقري، فإن ذلك لن يعطيه الإمكانية لتفجير كل طاقاته، ومن ثم اكتشاف وتحقيق نفسه حتى النهاية.

● فيتشيسلاف ميخائيلوفيتش.. يوجد دائما بين الأولاد من هو قريب.. ومن هو صعب.. فهل هذا ينطبق أيضا على الأعمال الإبداعية؟

ـ نعم. فهناك أشياء (وبالأحرى هي تلك الموسيقى التي يمكنها أن تعطيك زخما لا نهائيا) تتوافق مع تركيبتك الداخلية، وطباعك الشخصية، وعالم أحاسيسك، ودرجة الشعور وحرارته لديك. عندئذ تجد أن العمل يسير بسهولة وسرعة. ومن هذه الأعمال «رجل وامرأة» على موسيقى جريجوري سفيريدوف، و«باسكال» على موسيقى هيندل. ولكن أكثر الأولاد صعوبة وإجهادا فهو «انظر في عيني» على موسيقى الروك للمغنية تانيتا تيكارام. فعندما سمعت هذا العمل لأول مرة، أصابني الهوس بالمعنى الحرفي للكلمة، وظللت لفترات طويلة أبحث عن «المفتاح» الذي يمكنني به فتح الباب الحقيقي والأصيل لتجسيد هذا العمل على المسرح. ورحت أعيد الرقصات والتصميمات أكثر من مرة حتى استطعت الوصول إلى اللغة الحقيقية التي يمكن عن طريقها تقديم هذا العمل. وعندي رغبة شديدة في تفجير إمكانيات الثنائي الكلاسيكي المعروف في روسيا «يانا كازانتسوفا وأندريه ريبوف» بهذا العمل.

● يسمى مسرحكم حاليا «الباليه الروسي». فهل تنطبق التسمية بالفعل على ما تقدمه من أعمال؟

ـ أعتقد أن التسمية منطبقة إلى حد كبير. فعروض الباليه الكلاسيكية تغطي حوالي ٧٠٪ من مجموع عروضنا طوال الموسم. وإلى جانب ذلك نقدم أعمال «ماروس بيتيب» في برنامجنا السنوي كتوجه من توجهات المسرح. ومن هذه الأعمال «موقف الفرسان» و«كرنفال الزهور» و«رقص الساعات» و«المهزلة». كما يتضمن البرنامج العام أيضا «بحيرة البجع» و«جزيل». وعندما بدأنا في تقديم هذه الأعمال الكلاسيكية منذ عدة سنوات أطلقنا عليها «العروض الجديدة لمسرح البولشوي». ومن وجهة نظري فهذه العروض قريبة إلى حد بعيد من العروض الأصلية، وخصوصا «بحيرة البجع».

● ولكن ما هي العروض التي تجذب انتباه الشباب بشكل عام... الكلاسيكية أم الحديثة أم البرامج الإضافية؟

ـ أعتقد أن البرامج الإضافية تجذب انتباههم، لأن المشاهد المبتدىء، أو المشاهد الهاوي لا يتحمل بسهولة مشاهدة العروض الطويلة، أو المتعددة الفصول. وأنا أعني هنا ذلك المشاهد المبتدىء لفن الباليه. وبالتالي فالعرض يجب أن يكون ديناميكيا ومركزا على مستوى تطور ونمو الحدث، وجذابا أيضا. وعليه فمن الضروري أن تكون الموسيقى على نفس المستوى من الديناميكية. مما يتطلب من المخرج أن يكون على مستوى عال من الثقافة

والــوعــي والحرفية، وأن يلتقــط بسرعـة التصميم المناسب الذي يعطي للعمل لغته المقبولة والمتسقة مع كل العوامل السابقة. ويبدو لي أيضــا أن العروض الكـلاسيكية تشد الشباب أيضا، ولكن بشرط أن تكون عالية المستوى، وأن تراعي كافة الشروط الضروريــة والعـــوامـل الـــلازمـة مثـــل التكوينــات والملابس والحرفيـة في الأداء. وقتها سيــذهب الشبــاب بالتــأكيد إلى أي عرض ولو كان أطول من المألوف.

وعنـــدمــا ســألــت فيتشيســلاف ميخائيلوفيتش جــورديف في نهاية اللقاء عن التغيرات التي حدثــت في حياته منذ أن أصبح مـديرا لفـرقة «البـاليه الـروسي». أجاب ضاحكا: لقد انتهت حياتي الهادئة. ثم استطرد بجـدية قائلا: لقد حــدث ذلك بالفعل. فـأنا الآن مسؤول ليس فقــط عن نفسي، وإنما عن جميع من في المسرح، وعن المستــوى الإبــداعي والفنــي للــراقصين، وعروض الفـرقة، وعـن جميع المشــاكل الأخــرى. والمشـاكـل كثيرة جـدا في فرقــة «الباليه الروسي».

افتتاح الموسم الثقافي

أصبح اللقاء برجال الثقافة والفكر والإعلام في مستهل الموسم الثقافي لرابطة الأدباء تقليدا ديمقراطيا لا بد منه للتداول حول الموضوعات المدرجة في جدول الموسم، ومدى أهميتها، وإفساح المجال للاقتراحات الجادة والأفكار البناءة التي تغني الحركة الثقافية. وقد شهد لقاء الموسم الحالي حوارات ساخنة حول ضرورة تفعيل دور الرابطة الثقافي والتنويري عبر تبني القضايا التي تشغل الرأي العام وفتح الحوار حولها (د. خليفة الوقيان ــ الأستاذ عبد الرزاق البصير). ثم الاهتمام بالعناصر النسائية والشابة وإتاحة الفرصة أمامها بشكل أكثر للمشاركة في نشاطات الرابطة، وضرورة التنسيق مع فعاليات مهرجان «القرين» واستمرار نشاط الرابطة خلاله.

وقد بدأ هذا اللقاء أمين عام رابطة الأدباء الأستاذ خالد عبد اللطيف رمضان بكلمة ترحيب شكر فيها كل من ساهم ويساهم في إغناء نشاط الرابطة، وقال: إن الأبواب مشرعة لكل من يرغب بالمساهمة الجادة دون تمييز أو محسوبيات.

ثم استعرض الأستاذ سليمان الحزامي (رئيس اللجنة الثقافية) بعض محاضرات الموسم ومنها: «الحرب / الاحتلال / الكتابة» للأستاذ اسماعيل فهد اسماعيل، وتقدمه فيها الكاتبة ليلى العثمان. «البحوث الطلابية الجامعية: الظاهرة والعلاج» لكل من د. محمد المهيني ود. عيسى محمد ويقدمهما الأستاذ سليمان الحزامي، ندوة حول: «المسرح بين لالتزام والتجارة» يشارك فيها الأستاذ خالد عبد اللطيف رمضان والدكتور محمد مبارك بلال ويديرها د. سليمان الشطي، «أدب الطفل» د. تغريد القدسي وتقدمها: ليلى محمد صالح. وهناك عدد من الموضوعات الأخرى التي ستبحث ومنها: «الإشاعة والإعلام»، «الأسير في الأدب والشعر»: «السياسة والأدب»، وستقام أيضا أمسيات قصصية وشعرية وقراءات نقدية. ثم ملتقى د. عبد الله العتيبي الشعري الذي سيشارك فيه عدد من النقاد والدارسين العرب.

وقد غصت «ديوانية» الرابطة بالحضور أثناء النقاشات وكانت فرصة طيبة للتعارف والتواصل الثقافي بين أبناء الوطن الواحد بجنسياته المختلفة.

زيارة الوفد التونسي

قام الوفد الصحفي التونسي الذي يزور الكويت ممثلا بالأستاذين: نور الدين عاشور (جريدة الصباح) ونور الدين حلاوي (جريدة الأخبار) بزيارة ودية إلى رابطة الأدباء حيث التقيا بجمهور الرابطة وعدد من الإعلاميين، ثم أدار الحوار معهما الروائي الأستاذ: اسماعيل فهد اسماعيل حول الوضع الراهن للمشهد الثقافي التونسي، ومدى استقبال الشارع التونسي للثقافة الخليجية والعربية، ودور اتحاد الكتاب التونسيين، وحال الصحافة والدوريات الثقافية وحرية الرأي والفكر، وعلاقة ذلك بالرقابة.

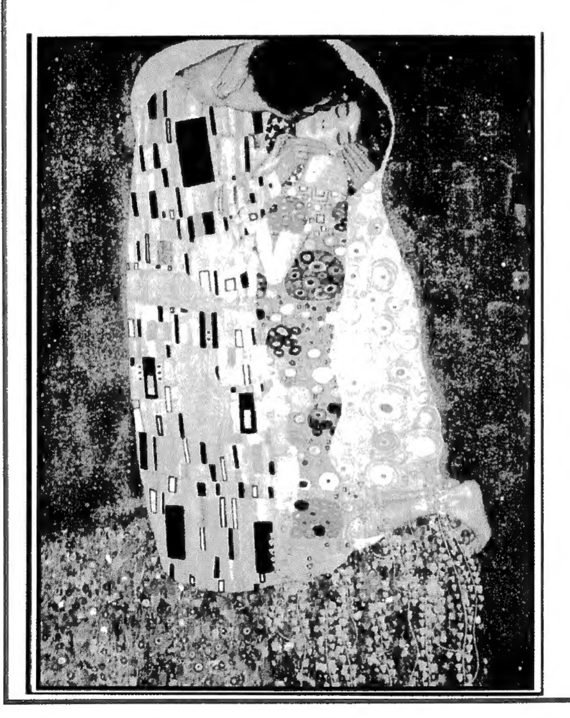
وقد كشف الحوار عن هوة عميقة تفصل بين المشرق والمغرب بسبب ضعف التواصل الثقافي وندرة اللقاءات، والصعوبات أمام حركة النشر والتوزيع والتعريف بالكتاب. وقد أبدى الوفد الضيف إعجابه بالصحافة الكويتية لما تقوم به من نقد بناء لكافة جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. وعبر عن سروره بهذا اللقاء الأخوي مع الكتاب الكويتيين والأخوة العرب.

لوحة الغلاف الأول

○ جمال الطبيعة
Beauty Of Nature
للفنان الكويتي : هاشم الياسين

طالب الرفاعي

أُغْمِضُ روحي عليك



صدر حديثاً



فوزية العيسى
Fouzeya AlIssa

الأزرق يستريح
The blue resting